Cecilia Condei, Jean-Louis Dufays

et Cristiana – Nicola Teodorescu (éds.)

MÉTISSAGE CULTUREL

Interculturels et effets de la mondialisation chez les écrivains francophones

---

Volume I

Le présent volume paraît au cadre d'une action de recherche en réseau (**N° Pa.2091RR710**) menée à terme par des chercheurs de l'Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve), Belgique - Luc Collès, Jean-Louis Dufays, Francine Thyrion et Ioana Belu -, de l'Université de Sousse, Tunisie - Amor Séoud, Naima Meftah et Najiba Regaieg - et de l'Université de Craiova, Roumanie - Cristiana-Nicola Teodorescu et Cecilia Condei (directeur du projet) -, membres du **réseau de chercheurs « Diversité des expressions culturelles et artistiques, et mondialisations » de l'Agence Universitaire de la Francophonie.** Les deux volumes d'actes du colloque international *Métissage culturel : interculturels et effets de la mondialisation chez les écrivains francophones* bénéficient du soutien financier de l'Agence Universitaire de la Francophonie (Bureau de l'Europe Centrale et Orientale, réf. 5210CQ812).



Qu'elle soit ici chaleureusement remerciée.

Paru en Roumanie. L'imprimerie de l'Université de Craiova, rue Calea Brestei, n°146, Craiova. Tél : 0040251598054.

Cecilia Condei, Jean-Louis Dufays

et Cristiana – Nicola Teodorescu (éds.)

MÉTISSAGE CULTUREL

Interculturels et effets de la mondialisation chez les écrivains francophones

---

Volume I

Editura UNIVERSITARIA
Craiova, 2009

Coordinateurs scientifiques :
Cecilia Condei, maître des conférences, Université de Craiova
Jean-Louis Dufays, professeur, CEDILL, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve
Cristiana-Nicola Teodorescu, professeur, Université de Craiova

Copyright © 2009 Universitaria
Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Condei, Cecilia
METISSAGE CULTUREL ***- Interculturels et effets de la mondialisation chez les écrivains francophones – Vol. 1*** / **Cecilia Condei, Jean-Louis Dufays et Cristiana – Nicola Teodorescu (éds.)**. - Craiova : Universitaria, 2009
Bibliogr.
ISBN 978-606-510-449-5
978-606-510-450-1

Apărut: 2009
Tipografia Universității din Craiova
Str. Brestei, nr.156A, Craiova, Dolj, România
Tel.: +40 251 598054
Tipărit în România

INTRODUCTION

Le premier volume des Actes du colloque ***Métissage culturel : interculturels et effets de la mondialisation chez les écrivains francophones*** réunit des contributions visant d'une manière générale la diversité culturelle. Comme le souligne Luc Collès dans la Conférence inaugurale, cette diversité dépasse « le cadre des simples politiques cultuelles pour être un projet politique répondant aux retombées de la mondialisation sur la culture. Il s'agit donc d'« un projet de société », visant la globalisation, et un projet philosophique, qui se veut une alternative au choc civilisationnel, un moyen de favoriser « la reconnaissance des valeurs culturelles réciproques et le recentrage sur l'homme ».

Les contributions se placent sur deux axes, linguistique et littéraire, auxquels on a associé la visée didactique, privilégiant, dans le premier volume, l'axe linguistique et didactique pour ménager, dans le second, l'orientation littéraire.

L'interculturel en perspective diachronique préoccupe Naima Maftah, qui s'est intéressée à la place de la littérature dans les manuels tunisiens de quelques générations, et Luc Collès, qui se penche sur la francophonie au Congo-Kinshasa (1945-1970), pays qui appartient au mouvement francophone surtout par sa littérature.

Les métissages interculturels sont présents et exploitables dans la classe, comme le montre Jean-Louis Dufays, qui propose l'étude des écrivains « passeurs » et de leurs raisons d'agir comme point de départ pour la transmission et la didactisation de leur expérience. C'est d'ailleurs un des rôles de la classe de FLE que de se placer dans un entre-deux entre la reconnaissance des identités et l'ouverture sur l'Autre, comme l'explique Sameh Hamed, qui a déroulé une expérience à partir d'un conte de Maupassant dans une classe de français tunisienne. L'iranienne Chardortt Djavann et son roman *Comment peut-on être française ?* fournissent à Amor Séoud le cadre d'une réflexion sur l'exploitation du texte littéraire fortement implanté dans la culture iranienne dans une classe de français tunisienne. Cette étude fait ainsi le pont vers le deuxième volet de ces actes, *Métissages linguistiques et textuels*. L'algérien Mouloud Mammeri est au cœur des recherches de Yasmine Abbès-Kara et Malika Kebbas, la première s'intéressant au métissage linguistique et la seconde au métissage culturel qui traverse l'œuvre de l'écrivain algérien.

Du Nord de l'Afrique, le chemin des recherches se déplace vers l'Est de l'Europe, en Roumanie, espace de multiples confluences, d'où proviennent Panaït Istrati et Eugène Ionesco. L'œuvre d'Istrati est soumise par Cecilia Condei à une analyse qui souligne les métissages linguistiques, textuels et orthographiques dont elle est pétie. Celle d'Eugène Ionesco procure à Daniela Dinca l'occasion de commenter un aspect spécial du métissage que *La Cantatrice chauve* met en évidence, en l'occurrence le traitement des noms propres de personnes, d'ethnies, de lieux, etc.

Avec Albert Memmi (*Agar*) et Tahar Ben Jelloun (*Les yeux baissés*), nous entrons dans l'espace maghrébin soumis à l'analyse par les Roumains. Le regard croisé proposé par Cristiana Teodorescu aboutit à une description fine des cultures à contexte riche et des cultures à contexte pauvre, selon le modèle de E. Hall, à propos de l'œuvre d'A. Memmi. Le problème des dialogues des cultures attire Anda Radulescu, qui s'intéresse à un roman de Tahar Ben Jelloun (*Les yeux baissés*) pour proposer une analyse à la fois « interculturelle » et « inter-culturelle ». Alina Tenescu, quant à elle, attire l'attention sur la perspective du métissage comme accumulation de la technologie médiatique dans un roman de Frédéric Beigbeder.

L'importance et la richesse de ce volume résident dans l'ouverture culturelle proposée par toutes les études, leur perspective d'analyse et leur préoccupation de lier l'espace littéraire à la réalité de la classe de français. Même si ce volume n'est pas un livre de didactique en soi, la pluaprt de ses articles relèvent de la didactique par leur orientation et par leurs suggestions de nouvelles pistes dans la didactique des langues, ainsi que par leur préoccupation de repositionner les écrivains francophones « minoritaires » dans les cursus scolaires.

Ce colloque et ses Actes s'inscrivent dans une action de recherche en réseau (DCAM - AUF, Pa : 2091RR710), déployée par trois équipes, représentant trois centres universitaires : l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgique – Luc Collès, Jean-Louis Dufays, Francine Thyrion, Ioana Belu –, l'Université de Sousse, Tunisie - Amor Séoud, Naima Meftah, Nejiba Régaieg – et l'Université de Craiova, Roumanie – Cristiana Teodorescu et Cecilia Condei (directeur du groupe). A cette équipe se sont associés, dans le cadre du colloque, différents chercheurs et enseignants préoccupés par les phénomènes de métissage et les effets de la mondialisation.

Cecilia Condei, Jean-Louis Dufays et Cristiana Teodorescu

Conférence inaugurale

DIVERSITÉ CULTURELLE ET EFFETS DE LA MONDIALISATION CHEZ LES ÉCRIVAINS FRANCOPHONES

Luc COLLÈS
UCL – CEDILL,
Louvain-la-Neuve, Belgique

A l'heure actuelle, l'idée de *diversité culturelle* connaît un net regain d'intérêt. On peut même aller jusqu'à dire qu'elle est considérée comme un des enjeux de la mondialisation. Deux types de situations différentes expliquent cette nouvelle reconnaissance internationale : d'une part, la fragmentation croissante des sociétés et, d'autre part, l'exigence des minorités nationales d'une reconnaissance de leur propre identité culturelle.

Dans le premier cas, on assiste à la transformation profonde de nos sociétés qui, notamment à travers le phénomène de l'immigration, deviennent de plus en plus fragmentées et multiculturelles. Cette transformation ne se fait pas sans heurts et le terme de « ghettos » revient souvent dans le débat à ce sujet. C'est dans ce contexte de métissage social que l'idée de diversité culturelle fait sa première apparition. Il s'agit alors de décrire cette juxtaposition de cultures différentes au sein d'une même société ou d'un même pays. Il s'agit aussi de prendre acte de la fin d'un type de société nationale fondée sur une culture et une identité homogènes.

A partir de ce constat de la fin de l'homogénéité nationale, l'idée de diversité culturelle est employée pour désigner des phénomènes bien distincts et d'origines très différentes tels que le régionalisme, les minorités nationales, les langues régionales ou minoritaires et, plus généralement, l'immigration. A titre d'exemple, le Conseil de l'Europe tente d'éclairer cette idée en faisant le catalogue des éléments qu'elle recouvre : diversité régionale et locale, diversité linguistique, diversité religieuse, diversité ethnique, diversité des produits et créations artistiques, etc. On le voit, l'idée de « diversité » est comprise, dans ce genre de situation, par opposition à celle d'« homogénéité ». Cependant, dans un contexte national, cette idée peut être rapidement perçue comme une menace pour la cohésion sociale. En d'autres termes, elle est employée pour définir, de manière positive et constructive, une situation de fait qui pose problème. La diversité culturelle est ainsi présentée comme un enrichissement pour les sociétés concernées, quand bien même ces sociétés la considèreraient avec une certaine anxiété.

D'autre part, pensons aux problèmes des minorités nationales ou des régions d'Europe qui réclament plus de reconnaissance de leur propre identité culturelle. Pensons aussi aux différents conflits qui, sauf exception, ne se déroulent plus entre Etats mais entre communautés ethniques, religieuses ou autres, à tel point qu'on parle désormais de conflits identitaires. Les individus qui, jusqu'en 1945, demandaient la reconnaissance de droits politiques réclament aujourd'hui le droit de parler leur propre langue ainsi que le respect de leur patronyme. En ce début de troisième millénaire, on assiste donc à un glissement marqué du « politique » vers le « culturel » dans tous les domaines. Il n'est pas exagéré de dire que le respect de la diversité culturelle est devenu un enjeu majeur, non seulement de la mondialisation, mais surtout de la paix et de la stabilité dans le monde.

En conséquence, l'idée de diversité culturelle dépasse le cadre des simples politiques culturelles ; c'est un projet de société, un projet politique, une alternative au choc des civilisations prédit de

manière dramatique par Samuel Huntington. On peut même avancer que, dans le contexte de la mondialisation, l'acteur qui sera capable de se saisir d'un tel projet s'assurera une place de choix sur la scène internationale.

Ainsi, d'après Bernard Wicht, la Francophonie peut jouer ce rôle :

> *Un double rôle. D'une part, elle peut proposer une formulation « conviviale » de la diversité culturelle, formulation qui se démarque clairement de la conception dominante du multiculturalisme. D'autre part, elle peut en faire son principe d'action dans le monde – à côté de l'idéal démocratique et de la promotion des droits de l'homme – lorsqu'elle offre sa médiation, cherche à désamorcer les conflits et à rétablir le dialogue diplomatique, politique et interculturel.* (Wicht, 2004 : 26)

L'idée de diversité culturelle correspond assez largement à la définition de l'espace francophone. La Francophonie se présente notamment comme un espace de liberté, de culture, de communication et de solidarité permettant la cohabitation du français avec la pluralité des autres langues nationales, régionales et locales ou encore l'existence de mouvements culturels forts tels que la « négritude ». Il y a donc bel et bien tension (au sens positif) et équilibre entre des localismes et un idéal que l'on peut qualifier de confédéral, voire d'universel. Cohabitation, solidarité : c'est l'interculturalité qui est au cœur même de cet espace francophone. Interculturalité, c'est-à-dire reconnaissance mutuelle, reconnaissance de cette diversité.

L'idée de diversité culturelle correspond aussi à la mission politique, diplomatique et culturelle que s'est fixée la Francophonie. Cette dernière a une marge de manœuvre suffisante pour jouer un rôle actif (offensif devrait-on dire) dans les relations internationales en se faisant le promoteur de la diversité culturelle et du dialogue interculturel dans le monde. Un objectif général est à atteindre : la mise en valeur et la protection des cultures du monde face au danger de l'uniformisation. Dans cette perspective, ce qui sera fait au sein de

la francophonie aura valeur d'exemple et pourra aussi être réalisé en dehors de cet espace.

Il est de fait que l'« exception culturelle » représente un des moyens parmi ceux qui peuvent conduire à cette protection de la diversité culturelle. Un élément clé du raisonnement réside dans l'affirmation que les biens et services culturels (livres, disques, jeux multimédias, films et audiovisuel) ne sont pas comparables à d'autres marchandises et services. C'est pourquoi ils méritent un traitement différent ou exceptionnel qui les protège de la standardisation commerciale allant de pair avec la consommation de masse et les économies d'échelle. Cela implique au minimum un traitement lui aussi « différent » à l'intérieur des accords qui régissent le commerce international. Il importe de pouvoir mettre en place un cadre réglementaire efficace et de définir des politiques culturelles gouvernementales qui permettent de promouvoir et de renforcer la production des industries culturelles[1].

La Francophonie constitue un espace géoculturel qui conjugue l'unité d'une langue et de valeurs communes, et la diversité qui lui confère sa composition géographique, culturelle et économique. Elle tente de mettre en place un modèle régulé protégeant cette diversité et limitant les effets de dominance des schémas culturels les plus puissants sur les plus démunis. C'est en cela qu'elle est, par essence et par expérience, un laboratoire de la diversité culturelle.

L'idée de diversité culturelle dépasse donc le cadre des simples politiques culturelles pour être un projet politique qui vise à constituer une réponse aux retombées de la mondialisation sur la culture. C'est aussi un projet de société qui entend refuser la globalisation sans régulation et la marchandisation de la culture. C'est enfin un projet philosophique, se présentant comme une alternative au « choc des civilisations » prédit de manière dramatique par Samuel Huntington et visant avant tout la reconnaissance des valeurs culturelles réciproques et le recentrage sur l'homme.

Les littératures francophones

Dans ce projet, le professeur de français a un rôle spécifique. Etre professeur de français aujourd'hui, c'est s'inscrire dans ce vaste espace interculturel. C'est inviter ses élèves à percevoir comment le français peut se colorier d'un pays à l'autre et exprimer des identités singulières. C'est les amener, à travers les littératures francophones, à enrichir leur propre univers linguistique et culturel. Comme le dit si bien Loïc Depecker, dans son ouvrage *Les mots de la francophonie :*

> *Les mots ne sont pas seulement des sons et des graphies doués de sens, des instruments à signifier et à communiquer ; ils portent aussi des saveurs et des impressions, des émotions figées, des énigmes ou des symboles.* (Depecker, 1988 :4)

Nous sommes donc conviés à un voyage sentimental au gré des façons de dire, dans cet espace langagier plus que millénaire, de source latine mais coloré de cent influences et aujourd'hui voué à l'expression de plusieurs identités culturelles et sociales.

Étudier ces littératures, c'est se confronter à d'autres référents culturels, à des réalités historiques parfois méconnues, à des imaginaires autres. C'est prendre conscience de problèmes de société tout à fait spécifiques. Plusieurs écrivains francophones (du Québec aux Caraïbes en passant par l'Afrique) ont, en effet, utilisé l'arme de l'écriture comme vecteur de témoignage ; c'est d'ailleurs souvent comme militants d'une cause nationaliste qu'ils ont d'abord été reconnus. Le français sert aussi de protection contre les régimes autoritaires. Ainsi des intellectuels roumains se sont-ils réfugiés dans cette langue sous le régime communiste. Anne-Rosine Delbart (2005) a ainsi consacré un ouvrage à ceux qu'elle appelle « les exilés du langage » qui ont choisi le français comme alternative d'expression.

Le français peut être enfin un vecteur d'unification du monde latin. Je voudrais souligner combien les langues française et roumaine, par exemple, pourraient s'associer entre elles sur les plans linguistique et culturel. Je songe notamment ici aux méthodes

d'intercompréhension des langues romanes promues par Claire Blanche-Benveniste, (1997) H.G. Klein et T. Stegmann (2000). La langue maternelle – le roumain ou le moldave – pourrait ainsi servir de point d'appui à l'apprentissage de cette autre langue romane qu'est le français et constituer avec elle un bloc unifié face à la pression de l'anglo-américain.

Par ailleurs, en lisant ces littératures d'expression française, il ne faudrait pas s'arrêter à une vision trop réductrice. Il importe aussi de considérer ces œuvres en tant qu'objets textuels et de proposer une analyse de leur fonctionnement interne. Ainsi, une étude des champs sémantiques ou du fonctionnement des pronoms, dans le célèbre poème *Speak white* de la Québécoise Michèle Lalonde, truffé de référents culturels, fera apparaître que la question de la langue est centrale dans ce texte et qu'elle y est envisagée sous l'angle du rapport dominant-dominé. L'explicitation des référents permettra, dans un second temps, de confirmer cette hypothèse de lecture et de l'affiner en regard de la situation linguistique propre au Québec[2]. Selon Marc Lits (1994), qui se réfère à Paul Ricoeur (1985), l'identité culturelle d'un groupe ne se limite pas au repérage de quelques traits apparents dans les œuvres produites en son sein ; elle s'inscrit dans la structure même des textes. En d'autres termes, la superstructure socioculturelle joue un rôle déterminant dans l'organisation même du discours et c'est ce « code culturel » qu'il importe de faire découvrir aux élèves.

Ainsi, s'agissant de la nouvelle du Belge Francis Dannemark, *Je ne suis pas à court d'inspiration, je suis à court de papier* (Dezutter & Hulhoven, 1991 : 32), une lecture ethnologique attachée à repérer des déictiques culturels ne donnerait aucun résultat. Par contre, le titre peut se lire comme emblématique de la quête éperdue d'identité de la littérature belge, significative des années 70 :

> *Dans un pays (ou une région) dont l'identité n'est pas clairement définie, qui cherche autant ses racines que son avenir, l'horizon n'est pas assez large pour autoriser une réappropriation identitaire par le biais de la fiction. Il n'y a plus de papier, à moins de se réfugier dans les mondes imaginaires que sont*

> *le fantastique (à la manière de Jean Ray), le policier (avec Simenon et Steeman) ou les cases de la bande dessinée. Jamais Tintin ou Spirou ne vivent une aventure à Bruxelles ou en Wallonie, là où ils furent pourtant conçus.* (Lits, 1994 : 31)

Une telle interprétation, résultant d'un regard distancié, ne va pas de soi. Elle n'apparaîtra qu'en complément à une analyse textuelle, et face à un ensemble important de textes. Ainsi, certains de ceux-ci n'apporteront guère d'informations socioculturelles, tandis que d'autres seront plus explicites. Détaillons davantage cette démarche. D'une manière générale, nous considérons le texte littéraire comme une mise en forme esthétique de représentations partagées par les membres d'une même communauté[3]. Cela signifie qu'une de ses particularités est de refléter à la fois une part de la personnalité de son auteur et le monde dans lequel il s'inscrit. Autrement dit, le texte littéraire est un véhicule de culture.

La démarche ne consiste pas pour autant à mettre en évidence le code culturel à partir de la lecture d'un seul texte. D'une part, on risquerait de construire sur l'Autre un savoir réducteur, partiel, voire insignifiant, surtout si aucun référent culturel n'est explicitement exprimé ; et ce, alors que l'on vise la compréhension de l'Autre au détriment de la description et de la connaissance théorique. D'autre part, le repérage du code culturel nécessiterait dans ce cas un apport extérieur de connaissances qui donne la parole à l'enseignant seul et laisse les élèves dans un rôle passif, sauf bien sûr si on les charge d'un travail de recherche. Mais alors, à force de prérequis et de préalables, ceux-ci ne parviendraient plus à atteindre le texte même.

Ce que nous prônons, c'est une approche comparatiste. La confrontation de divers textes de la francophonie entraîne la réflexion et la participation effective de l'élève. En analysant ce qui le rapproche et le rend différent de l'Autre, celui-ci arrive à construire son identité propre et à mieux percevoir l'altérité. Il ne s'agit pas de mener une étude exclusivement culturelle mais plutôt de croiser les approches « en choisissant comme première entrée l'analyse

textuelle et en gardant la perspective interculturelle comme point de fuite » (Lits, 1994 : 34).

Si l'on veut faire de la littérature l'instrument du dialogue des cultures francophones, il convient donc d'opter pour le groupement de textes et, à l'intérieur de celui-ci, d'établir des relations qui vont d'une analyse textuelle méthodique (recherche des codes générique, narratif, thématique, etc.) à la mise en évidence d'éléments interculturels.

Cependant, si l'on veut dégager des modèles culturels, le seul recours à la littérature ne suffit pas. Car tout texte littéraire représente aussi un écart par rapport aux normes de son milieu et est fortement marqué de subjectivité. Il importe donc de multiplier les regards, de comparer entre eux des textes d'une même culture en rapport avec le même thème, de multiplier les points de vue (générations, classes sociales, sexes…différents) et de les confronter à « des analyses globalisantes » (Beacco, 1981 : 26) (textes et/ou données chiffrées, tableaux, graphiques, cartes, etc.) produites par des anthropologues, sociologues, journalistes et qui ont, elles, une prétention à la généralité. Ces documents authentiques permettent de relativiser les représentations que l'on peut se faire à partir du texte littéraire.

C'est à pareille exploration que vous allez être invités à présent. Les communications que nous allons entendre pendant ce colloque se déploieront selon deux axes, linguistique et littéraire. On y associera aussi une visée didactique. On rencontrera ainsi une série de questions. Pour quelle raison les auteurs dont le français n'est pas la langue maternelle choisissent-ils d'écrire en français? Comment les aborde-t-on en classe? Dans quelle mesure permettent-ils de sensibiliser aux variétés linguistiques de la francophonie? Quelles sont les composantes du métissage linguistique et culturel et à quel niveau se manifeste-t-il avec le plus de force? Comment se présentent les aspects interculturels dans l'œuvre des écrivains francophones? Quelles sont les caractéristiques de ces interculturels et quel est le type d'interculturel privilégié? Comment ces types de textes permettent-ils de travailler les stéréotypes en classe de français

et de les faire évoluer? Quelles sont les images de l'écrivain francophone proposées par les manuels? Comment peut-on exploiter le métissage et les interculturels dans l'enseignement en vue d'aider à la construction identitaire individuelle? Quels types de créations peuvent-ils susciter chez les élèves?

Ces axes linguistique et littéraire se déploieront aussi selon une dimension historique. Dans une des communications, on s'interrogera en effet sur l'émergence du domaine et du monde francophones dans un des pays de la Francophonie, le Congo-Kinshasa, depuis l'époque coloniale jusqu'à aujourd'hui. On s'interrogera sur le statut du français dans ce pays et sur la place et le rôle que peuvent y jouer les littératures d'expression française.

Ainsi, c'est la diversité culturelle et l'interculturel qui seront au cœur de notre réflexion commune. Puisse celle-ci être fructueuse et faire de nous des passeurs de culture, des médiateurs culturels.

NOTES

[1] Culture, commerce et mondialisation, UNESCO, 2000.
[2] GOLDENSTEIN J.-P., *Pour une lecture-écriture,* Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1984, pp. 201-214.
[3] J'ai explicité les fondements de cette approche anthropologique des textes littéraires dans mon ouvrage *Littérature comparée et reconnaissance interculturelle,* Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1994.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BEACCO Jean Claude, « La construction du savoir culturel » in BEACCO J.Cl. et LIEUTAUD S., *Mœurs et mythes. Lecture des civilisations et documents authentiques écrits,* Paris, Hachette, 1981, p. 26 (« Le français dans le monde/BELC »), pp. 22-33.

BLANCHE-BENVENISTE Claire et al.1997, *EuRom4 : Méthode d'enseignement simultané des langues romanes : portugais, espagnol, italien, français.* Firenze, Nuova Italia (800 p + cédérom).

DELBART Anne-Rosine, 2005, *Les exilés du langage*, Toulouse, PULIM.

DEPECKER Loïc, 1988, *Les mots de la francophonie,* Paris, Belin.

KLEIN Horst GH. et STEGMANN Tilbert D. ,2000, *EurocomRom – Die sieben Siebe : Romanische Sprachen sofort lesen können.* Aachen, Shaker.

LITS Marc, (1994), « Approche interculturelle et identité narrative », In *Études de linguistique appliquée,* n° 93, janvier-mars 1994, pp. 25-38.

RICOEUR Paul, 1985, *Temps et récit,* Paris, Seuil.

DEZUTTER Olivier. & HULHOVEN BEACCO Jean- Claude, 1981, « La construction du savoir culturel » in BEACCO J.Cl. et LIEUTAUD S., *Mœurs et mythes. Lecture des civilisations et documents authentiques écrits,* Paris, Hachette, (« Le français dans le monde/BELC »), pp. 22-33.

WITCH Bernard, 2004, « La diversité culturelle : le sens d'une idée », in *Diversité culturelle et mondialisation*, ed. Autrement, (Mutations n°233)

L'interculturel en perspective diachronique

PLACE ET RÔLE DES LITTÉRATURES D'EXPRESSION FRANÇAISE DANS LES MANUELS SCOLAIRES TUNISIENS: ÉTUDE DIACHRONIQUE

Naïma MEFTAH TLILI

Université de Sousse, Tunisie

Au commencement, nous vous proposons un petit tour d'horizon de cette littérature dite d'expression française. La nomination elle-même a connu plusieurs métamorphoses et variantes. Jean Sènac parle de « littérature d'écriture française », André Miquel de « littérature arabe écrite en français », plus proche de nous est l'appellation « littérature francophone » ou encore « littérature-monde en français »[1]. Il serait peut – être plus judicieux de s'aligner sur la position de la revue des professeurs de français, où Françoise Ploquin, la rédactrice en chef, écrit :

> *Quelle que soit la dénomination retenue, l'essentiel n'est pas le mot, mais l'émergence de ce courant puissant, vigoureux, qui revivifie la production littéraire en français* (Le français dans le monde, 2007 :7).

Inscrites sous le signe de la pluralité et de la spécificité, ces littératures, dont les auteurs ne sont pas des français de France mais des écrivains qui utilisent le français comme langue d'écriture, concernent l'Afrique, les Antilles, Haïti, Malgache, le Canada, la Belgique et la Suisse.

Nous tenterons d'analyser dans cette communication qui se situe dans l'axe relatif à la problématique du métissage et de l'interculturel dans la classe de français, les manifestations des interculturels en classe de français. Nous nous référerons

essentiellement aux programmes officiels et aux manuels scolaires tunisiens relatifs aux deux premières années du lycée appelées autrefois 4e et 5e années et aujourd'hui 1re et 2e années.

Cette étude diachronique nous permettra d'étudier l'évolution de cette insertion des textes francophones dans nos manuels et de déceler les traits distinctifs du rôle que peut jouer cette littérature dans la formation de l'apprenant du français langue seconde ou étrangère confronté au métissage culturel et à la mondialisation.

I. BREF RAPPEL HISTORIQUE

Cette description aura pour références chronologiques trois grandes dates relatives aux réformes de l'enseignement du français en Tunisie : la première période concerne les années 70, la deuxième concerne la décennie 80-90 et la troisième est celle de la dernière réforme.

I.1 Le premier moment : de l'indépendance jusqu'aux années soixante dix

Les programmes des années soixante dix sont en fait une continuation des années soixante, autant dire que cette période constitue le 1er grand moment qui s'étend de l'indépendance de la Tunisie (le 20 mars 1956) aux années soixante dix.

Dans l'avant –propos des additifs aux manuel de français des 4e et 5e A. secondaire, relatif au programme de 1970, les élaborateurs du manuel rappellent que ces additifs complètent les manuels existant correspondant aux programmes de 1963.

Pour bien situer notre propos, rappelons que dans un premier temps, il y avait deux sections : la section A où le français avait une place réduite de

« langue étrangère » et la section B pour qui le français était une langue seconde. Pour les élèves de cette section, « parallèlement à l'arabe, [le français] assume (…) le rôle d'une langue de culture qui a pour tâche d'instruire et d'éduquer » (4L : 5).

Dans ces mêmes avant –propos (des additifs de la 4ème et de la 5ème années), il est dit que :

les textes (…) ont été retenus en fonction de leur qualité littéraire surtout, afin de développer chez les élèves le sens littéraire, de les rendre capables par l'analyse des procédés d'expression d'apprécier un beau texte en le distinguant du simple document, de leur donner le goût de la lecture d'œuvres complètes (L.F, 4e et 5e : 3).

C'est pour cette raison que dans leur ensemble,les textes sélectionnés sont des morceaux choisis de la littérature *officiellement reconnue et sacralisée* (extraits du *Père Goriot d*e Balzac, de *Madame Bovary* de Flaubert, des *Misérables* de Victor Hugo…).

I.2. Le deuxième moment : 1980-2000

En ce deuxième moment, l'enseignement du français en Tunisie passe par une période paradoxale : les textes littéraires sont de plus en rares, parfois inexistants. Ils sont remplacés par divers supports qui vont de l'article de presse, au documentaire, à la recette de cuisine ou au mode d'emploi d'une machine. Le plus frappant, c'est que pour certaines sections (la section Lettres comprise), le français n'est plus enseigné en terminale comme matière obligatoire. C'est une simple option pour laquelle peu d'élèves optent. En effet, les élèves ont à choisir entre le français et la pensée islamique. La plupart préfèrent la 2e option enseignée en langue arabe et largement notée. Le résultat ne tarde pas à apparaître tant au niveau linguistique qu'idéologique. L'échec au supérieur, où le français est encore une langue seconde, est de plus en plus massif. D'un autre côté, la pensée intégriste trouve écho chez cette nouvelle génération d'étudiants dont la formation et la culture sont lacunaires.

I.3. La réforme actuelle

Les vents de la mode (importée) des textes non littéraires sont passés. Consciente des dangers de la situation, la politique éducative tunisienne prône le retour au texte littéraire et l'ouverture sur d'autres cultures, mais quelque part, le mal est déjà fait. L'article 1er des programmes officiels de l'enseignement secondaire stipule que l'un des objectifs de l'enseignement du français en Tunisie est la découverte d'autres cultures, en particulier la culture française (Programmes officiels, 1998 :7).

Ainsi, l'enseignement de la littérature en classe de français en Tunisie a été touché par ces vagues successives de changement de cap autour de ces importantes questions qui ont préoccupé les chercheurs mais aussi certains décideurs: *Faut-il enseigner la littérature? Quelle littérature enseigner?* Beaucoup d'études ont été faites à ce propos, en l'occurrence, le numéro double 149- 150, février 1996, de Français 2000, le Bulletin de l'Association Belge des professeurs de français.

Nous pouvons dire que ces interrogations ont préexisté à la fabrication des manuels scolaires, objet de notre étude, et expliquent cette orientation de la présence de supports, autres que littéraires dans ces dits manuels.

Dans le cadre de ce travail, c'est la deuxième question qui nous préoccupe : Quelle littérature enseigner? Plus précisément : Quelle est la littérature enseignée dans nos lycées? S'agi-il de la littérature française ou de la littérature francophone ou des deux à la fois? Pour tenter de répondre à ces interrogations de manière objective, ne serait-ce que partiellement, faisons un état des lieux de la situation.

II.ÉTAT DES LIEUX DE LA LITTÉRATURE D'EXPRESSION FRANÇAISE DANS LES MANUELS SCOLAIRES TUNISIENS DU SECONDAIRE

Nous avons pensé qu'il était plus judicieux de parler des manuels du secondaire relatifs aux deux premières années du lycée pour les raisons suivantes : (i) raison d'ordre organisationnel : le cadre de la communication (la durée), (ii) raison d'ordre scientifique : c'est au lycée que les élèves commencent à avoir les moyens d'interpréter un texte littéraire, d'être interrogés sur ce texte, de l'apprécier ou de le refuser. En plus, au collège et à l'école de base (le primaire), la plupart des textes sont des adaptations exploitées en tant que prétextes et non en tant que textes.

II.1- Le corpus des textes :

1er ensemble :

Années	**Niveaux**	**Titres**	**Auteurs**	**Nombre de textes**	**Nombre de textes d'expression française par auteur**	**Pays**
1970	4e	*Lettres françaises Tome 1 (Additif)*	Anne –Marie Blondel, Pierrette Court, Souad Van Den Heuvel Bouaoui,	70	MohamedDib : 05 Fadhma Amrouche : 01 Jean Amrouche : 01 Marie-Louise-Taos Marguerite : 01 MalekHadded : 01 -FadhilaM'Rabet : 01	Algérie
					Léopold Sédar Senghor : 01	Sénégal
					Françoise Mallet-Joris : 01	Belgique
					Total:12 textes	
1970	5e	*Lettres françaises Tome 1 (Additif)*	Anne –Marie Blondel, F. et J. Decorsière, Souad Van Den Heuvel Bouaoui	103	Driss Chraïbi : 03	Maroc
					Maillet Joris : 01	Belgique
					Total : 04 textes	

Dans les manuels des années 70, élaborées essentiellement par des français, nous relevons la présence de 16 textes d'expression française.

2ème ensemble :

Années	**Niveaux**	**Titre**	**Elaborateurs**	**Nombre de textes**	**Nombre de textes d'expression française par auteur**	**Pays**
1984? (date non mentionnée sur le manuel, proposée par déduction personnelle)	4e	*Manuel de français*	Hassen Basly, Abdeljelil Bouamoud, Rachid Bourkhis, Youssef Choaieb, Jaouida Jegham, Myriam Marzouk, Habib Trabelsi	85 (dont 40 textes littéraires)	01- Mouloud Feraoun **Total :01texte**	Algérie
1984	5e	*Manuel de français*	M. Ennifar, M. Haouas, F. Jedidi, G. K. Kaddour, S. Zmerli	165 (dont 81 textes littéraires)	01- Mohamed Dhib 01- Cheik Hamidou Khane **Total:02textes**	Algérie Sénégal

Les manuels des années 80 élaborés par des équipes tunisiennes ne contiennent que 03 textes d'expression française. A cette même époque, un recueil de textes est proposé aux élèves de bac, qui ont choisi comme option le français. Ce recueil est

exclusivement composé de textes d'expression française. Comment expliquer ce paradoxe? Point de réponse.

3ème ensemble :

Années	**Niveaux / Titre**	**Elaborateurs**	**Nombre de textes**	**Nombre de textes d'expression française par auteur**	**Pays**
2008	1re A. de l'enseignement secondaire *Communiquer en français*	Faïçal Abroug, Med Béchir Othmani, Youssef Nouicer, Hayet Ben Salem	23	**Zéro texte**	-
2OO5	2e A. de l'enseignement secondaire *Le français en situation*	Hassen Mansouri, Jalila Ben Zineb Zitouni, Lotfi Souab, Rahma Kheder Ben Salem	18	**Zéro texte**	-

Enfin, les deux derniers manuels, élaborés comme il se doit par des tunisiens, ne contiennent aucun texte d'expression française. Ainsi, il est très facile de remarquer que le nombre de ces textes est tellement réduit qu'il finit par disparaître totalement dans le dernier manuel et que là où il y a quelques textes, ils appartiennent dans leur majorité à la littérature algérienne d'expression française.

Nous reviendrons à ce point dans notre 3e partie.

II- DU SECONDAIRE AU SUPÉRIEUR : CONTINUITÉ OU DISCONTINUITÉ?

Le rapport à la littérature francophone à l'université est aussi paradoxal qu'il l'est au secondaire. Cette littérature est pratiquement absente, exception faite de quelques tentatives ou foyers de résistantes par ci ou par là.

II.1.Le régime de la maîtrise

Dans ce régime, aucune mention de la littérature francophone n'est explicitement présente. Le programme des œuvres se limitent à des indications temporelles : œuvres du XX, du XIX, du XVII. Le choix est laissé à l'équipe enseignante et aux départements qui optent pour la littérature française (de France). Les littératures francophones sont reléguées dans les meilleurs des cas dans le cadre des modules optionnels, au régime semestriel.

Durant quatre ans d'étude au supérieur, l'étudiant tunisien aurait vu (si jamais, il opte pour cette option) une œuvre francophone.

II.2.La licence

Dans le nouveau régime du LMD, par contre, nous trouvons à partir de la 2e A. la mention suivante : œuvre française ou francophone, mais cette réforme étant à ses débuts, nous ne savons pas ce que les enseignants vont en faire. Déjà, à Sousse, le choix en 2e année est *Thérèse Raquin* de Zola en roman, *Hernani* de Victor Hugo en théâtre et *Poésies* de Claude Roy (en poésie).

II.3. Les travaux de recherche

C'est en France que la plupart des travaux de recherche autour de cette littérature ont été menés avec Jacqueline Arnaud

dans les années 80 et avec Charles Bonn à Lyon par la suite, pour ne citer que ces deux noms là. Ainsi, la méconnaissance ou l'ignorance de cette littérature continue aussi au Supérieur parce que même ceux qui se hasardent à faire des recherches dans ce domaine choisir optent dans beaucoup de cas pour des études comparatives entre un écrivain français et un écrivain francophone (Claude Simon et Rachid Boujedra, Claude Simon et Assia Djebar, Jean Marie Gustave Le Clézio et Tahar Ben Jelloun…). D'autres s'engagent clairement dans cette voix *périlleuse*, à leurs risques et périls (risque de ne pas avoir l'occasion d'enseigner dans leur spécialité par exemple).

III- LA QUESTION DE LA RÉCEPTION DE LA LITTÉRATURE D'EXPRESSION FRANÇAISE

Ce bref tour d'horizon nous permet de dire que la présence de la littérature d'expression française dans les manuels scolaires tunisiens est très limitée. Elle se réduit dans le meilleur des cas à quelques textes de la littérature maghrébine (avec une ou deux apparitions belges et sénégalaises). Comme nous l'avons dit précédemment, elle est totalement occultée dans les deux derniers manuels. Et pourtant cette littérature existe!

III.1. Le cas de la littérature maghrébine : Quelques exemples

Pour rappeler l'importance de la production de la littérature maghrébine, nous vous proposons une lecture rapide du tableau de Jean Déjeux qui explique en partie la présence algérienne relativement importante dans les manuels tunisiens et qui s'intitule: « *Le bilan de la production littéraire de la fiction en français de 1945 à 1990 inclus* » (Littérature maghrébine, 1997 :67).

Pays	Romans/ Nouvelles	Poèmes	Théâtre	Total
Maghreb	529	677	70	1232
Algérie	377	390	53	780
Maroc	86	127	11	224
Tunisie	66	160	6	228

Concernant la littérature d'expression tunisienne plus particulièrement, il nous parait paradoxal qu'aucun texte tunisien ne figure, ni dans ces manuels, ni dans d'autres. Et pourtant, cette littérature existe. Nous citerons, dans un ordre chronologique, quelques exemples :

1953- *La statue de sel* d'Albert Memmi

1956- *Les remparts du bestiaire* de Claude Benady

1958- *Ma foi demeure* de Hachem Bacouche

1969- *Tremblé* de Hédi Bouraoui, poésie

L'année 75 est une année de grande production en Tunisie :

Nos ancêtres les Bédouins de Salah Guermadi

La rage aux tripes de Mustapha Tlili

Les publications continuent à déferler dans les années 80-90 :

1982-*Cristal* de Gilbert Nacache

1991-*Chronique frontalière* d'Emna Bel Haj Yahia

1997- *Myriam ou le rendez-vous de Beyrouth de Souad Guellouz*

III.2- Le malentendu

Comment expliquer l'absence de cette littérature dans les manuels scolaires tunisiens? Aucune censure ne nous a été dictée, disent les élaborateurs. Donc, il ne s'agit pas d'interdit politique

explicitement formulé, mais plutôt d'interdit psychologique : « Trop de valeurs sont déjouées, trop d'idées fixes sont dérangées » dit Habib Salha, dans la préface de *La réception du texte maghrébin d'expression française* (Zlitni Fitouri, 2004 : 4). Dans ce même ouvrage, Charles Bonn parle du double malentendu qui a accompagné cette littérature : la guerre d'Algérie et ses séquelles et le « complexe » francophone. En tout cas, il s'agit d'une littérature qui dérange à plusieurs niveaux. Elle se situe en rupture permanente par rapport à ce qui domine tant sur le plan socio-culturel que sur le plan littéraire (écriture se situant dans la sphère de la modernité). Rappelons les réactions violentes des hommes de lettres conformistes contre le texte de Driss Chraïb, *Le Passé simple,* qui a osé mettre en cause le statut du père et celui du maître de l'école coranique ou contre le roman de Rachid Boujedra, *La Répudiation*. La transgression des frontières, des inter-dits, dérange. Pour éviter le dérangement, on recourt à l'ignorance.

III.3.La nécessité *salutaire*

Cependant dans cette nouvelle ère de mondialisation, de relations interculturelles étroites et compliquées, peut- on continuer à refuser d'être dérangés et à ne pas tirer profit de ces œuvres artistiques qui ont parfois coûté chers à leurs auteurs (censures, poursuites, dédain, méconnaissance…)?

Nous pensons que l'Ecole, en tant qu'institution, peut jouer un rôle décisif. De plus en plus, nos élèves ne lisent qu'en classe. La démotivation à la lecture facultative est généralisée. Les manuels scolaires gagneraient à être revus sous cet angle de vue. Les œuvres programmées au Supérieur doivent dépasser le cadre de l'hexagone pour un espace géo-politique plus ouvert, plus prometteur.

Nous croyons fermement que le problème est en nous et que cette littérature nous dérange parce qu'elle nous dévoile ce que nous ne voulons pas dévoiler et qu'elle nous renvoie, faute de complaisance espérée, notre face cachée, notre double, cet Autre tu en nous, donc ennemi quand il ose nous parler.

CONCLUSION

Quelle que soient les raisons, nous pouvons dire au terme de cette réflexion que la littérature d'expression française n'a pas de place dans les manuels tunisiens. Certes notre recherche a porté sur ces deux niveaux, mais nous avons pris la peine de regarder les autres niveaux et le résultat est le même. Un travail sur la littérature tunisienne écrite en arabe donnerait peut être le même résultat, alors de quel métissage pouvons nous parler, si nous continuons à refouler ce qui fait quelque part notre identité ou plutôt notre nouvelle identité?

NOTE

[1] - Plusieurs études ont été consacrées à cette nomination dont des articles du journal Le Monde (16 et 20 mars 2007) et l'ouvrage dirigé par Michel Le Bris et Jean Rouaud, *Pour une littérature–monde*, Paris, Gallimard, 2007, 342p.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Ouvrages critiques :

ABDALLAH –PRETCEILLE Martine, 1996, *Education et communication interculturelle*, Paris, P.U.F. (Coll. L'Educateur).

BIARD Jacqueline, Denis Frédérique, *Didactique du texte littéraire*, Nathan, Paris, 1993.

CHAGRAOUI Mohamed, 1998. *Réforme de l'enseignement du français*, Tunis, Edit. L'Or du Temps.

COLLES Luc, 1994, *Littérature comparée et reconnaissance interculturelle*, Bruxelles, De Boeck-Duculot..

HABIB Salha, 2004, préface de *La réception du texte maghrébin d'expression française,* Sonia ZLITNI FITOURI, Tunis, Cérès éditions.

PEYTARD Jean, BERTRAND Denis, BESSE Henri, 1982, *Littérature et classe de langue*, Paris, Hatier-Didier, Coll. LAL.

****Le français dans le monde*, n°13, mai-juin 2007.

***Programmes officiels de l'enseignement secondaire, Décret n° 98-1280 du 15 juin 1998, Annexes 2, Français, République tunisienne, Ministère de l'Education, Direction des programmes.

***Littérature maghrébine d'expression française, Paris, PUF, Collection « Que sais-je? », n° 2675, 1992.

Corpus : Manuels de français

- 4e A. *Lettres françaises,* Tome 1 (Additif), Anne –Marie Blondel, Pierrette Court, Souad Van Den Heuvel Bouaoui, S.T. D., Tunisie, 1970, (abrégé : 4 L)

-5e A. *Lettres française,* Tome 1 (Additif), Anne –Marie Blondel, F. et J. Decorsière, Souad Van Den Heuvel Bouaoui, S.T.D., Tunisie, 1970, (abrégé : 5L)

-Lettres françaises, T1, Additifs à l'usage de la 4e et de la 5e A. secondaire, Programme de 1970 , Marie-Anne Blondel, Pierrette Court et Souad Van Den Heuvel Bouaoui, S. T. D. , 1971. (abrégé L.F, 4e et 5e)

- 4e A. *Manuel de français,,* Hassen Basly, Abdeljelil Bouamoud, Rachid Bourkhis, Youssef Choaieb, Jaouida Jegham, Myriam Marzouk, Habib Trabelsi, Tunisie, C.N.P. , 1984 (abrégé : 4M).

- 5e A. *Manuel de français*, M. Ennifar, M. Haouas, F. Jedidi, G. K. Kaddour, S. Zmerli, Tunisie, C.N.P., 1984 (abrégé : 5M).

-2e A. de l'enseignement secondaire, *Le français en situation*, C.N.P., Tunisie 2005 (abrégé : 2L).

-1re A. de l'enseignement secondaire, *Communiquer en français* , Faïçal Abroug, Med Béchir Othmani, Youssef Nouicer, Hayet Ben Salem , C.N.P., Tunisie 2008 (abrégé :1C).

ABSTRACT

In the present paper we will try to analyze intercultural signs in French class, using as reference the Tunisian textbooks (secondary schools and high schools). A brief inventory of the French expression literature in these manuals will be done, starting from some dates relating to French teaching reforms in Tunisia: 1970, 1982, and 2005.

Both the linguistic and the literary aspects will be analyzed from a historical perspective.

This diachronic study will help us investigate the evolution of these French texts in our manuals. Besides, it will allow us detect the distinctive features of this literature's role in the training of students learning French as a second or a foreign language and who are facing cultural interbreeding and globalization.

In the first place, our approach is going to be descriptive (text number, genre, writers, countries…). Then we are going to adopt an analytical approach (interest, exploration of teaching methods: instructions, exercise modalities).

Finally, we can finish our study by pointing to the university's programs and see whether or not there is a continuity in the relationship to this French-speaking literature (literature programs, research studies).

LA FRANCOPHONIE AU CONGO-KINSHASA: PRATIQUES ORDINAIRES ET LITTÉRAIRES (1945-1970)

Luc COLLÈS
UCL – CEDILL,
Louvain-la-Neuve, Belgique

La République démocratique du Congo (RDC) – devenue le Zaïre entre 1970 et 1997 et appelée aussi le Congo-Kinshasa pour le différencier du Congo-Brazzaville (ou République du Congo) - compte actuellement 4 millions de francophones (sur 42 millions d'habitants), soit à peine 10% de la population. Pendant trois quarts de siècle, jusqu'en 1960, ce pays, comme le Rwanda et le Burundi, a vécu sous influence belge. C'est la Belgique qui y a introduit le français.

HISTOIRE DU FRANÇAIS

Depuis 1877, la langue française a été de facto la langue officielle, administrative et judiciaire du Congo. Cependant, lorsque l'Etat Indépendant du Congo devint en 1907 une colonie belge, le problème linguistique commença à se poser. Des débats houleux opposèrent, au sein du Parlement belge, les partisans de la langue française et ceux qui voulaient garantir les droits des Flamands en exigeant que soit proclamée une égalité linguistique dans la Colonie entre les deux langues nationales (Band, 1956 : 424-450). Mais, bien qu'il fût décidé que tous les décrets seraient alors rédigés en français et en néerlandais, il s'est installé une situation de fait faisant du français la seule langue officielle du Congo. Si cette exclusion (*de facto* mais non *de iure*) du néerlandais tant de la vie officielle que de

l'enseignement a pu être tolérée, c'est que pratiquement tous les Belges flamands d'un niveau social plus ou moins élevé connaissaient fort bien le français.

Selon Max Pierre (1997 : 318- 321), on peut distinguer dans l'histoire du français au Congo-Kinshasa cinq périodes bien définies. Ces périodes sont celles qui scandent l'évolution de l'enseignement. C'est par l'apprentissage scolaire principalement que le français est acquis par la plupart de ses locuteurs congolais. Cependant, l'apprentissage du français s'est réalisé aussi par les contacts sociaux noués entre Européens et Africains, notamment dans les rapports professionnels (ouvriers, domestiques) et dans les aspects plus personnels de la vie commune : activités culturelles, œuvres sociales. Mais ce niveau d'apprentissage ne débouchait que sur un français limité.

La première période, qui va des débuts de la colonisation à 1948, est caractérisée par un mouvement d'alternance entre la thèse des européanistes et celle des indigénistes (Faïk, 1988 : 12-16). D'une part, les européanistes sont partisans de l'imposition du français comme langue de communication, ce qui simplifie les choses dans un pays qui compte plus de deux cents langues. D'autre part, les indigénistes sont partisans des langues africaines, pour diverses raisons : les Flamands, pour ne pas favoriser uniquement le français ; d'autres pour assurer le sauvetage des valeurs authentiquement congolaises ; d'autres enfin dissimulaient mal leur désir de maintenir la population autochtone dans un état d'infériorité politique.

Les missionnaires, convaincus qu'une langue étrangère ne pouvait être le véhicule d'une évangélisation efficace, se sont les premiers intéressés aux parlers autochtones. Or, si l'on sait que presque tout le système scolaire était entre leurs mains, on comprendra que bien vite ils s'orienteront vers un enseignement en langues locales. **La situation au Congo-Kinshasa était donc fort différente de celle des colonies françaises qui avaient opté pour l'assimilation**. Sous le régime colonial français, en effet,

l'enseignement était obligatoirement dispensé en français, dans toutes les matières et à tous les niveaux (Champion, 1974 : 260).

Mais la multiplicité des langues constituant un handicap sérieux, on songea à s'orienter vers une des quatre langues à vocation nationale : le kikongo, le lingala, le cilubà et le swahili. Un arrêté royal du 10 juillet 1922 officialise ce principe de l'enseignement en langues autochtones. Une enquête (De Jonghe, 1933 : 516-517) révèle que, vers cette date, dans les petits séminaires, la langue indigène est utilisée comme véhicule de l'enseignement pendant les trois premières années du secondaire et n'est remplacée par le français qu'à partir de la quatrième. Par après s'opéra une certaine marche arrière et l'on finit par adopter une sorte de compromis entre « l'européanisme » des premiers temps et « l'indigénisme » qui suivit. Le programme de 1948 peut se rattacher à cette solution du juste milieu (Faïk, 1988 : 15-16).

Les deux premières années de l'enseignement primaire se font en langue locale. Durant les trois années suivantes, l'enseignement se donne toujours en langues locales, mais l'enseignement du français y est introduit. Au cours d'une sixième année (facultative) préparatoire à la section moyenne, l'enseignement du français s'intensifie. Le programme de 1948 impose le français comme langue d'enseignement et comme première langue étudiée (sept à dix heures par semaine) dans l'enseignement secondaire, tout en maintenant l'étude d'une langue culturelle congolaise de grande expansion.

Durant la deuxième période, entre 1948 et 1960 (Pierre 1997 : 320), on assiste à une accélération de la politique européaniste et une intensification de l'usage du français. Les écoles moyennes passent de quatre à six ans et inscrivent à leur programme l'étude de la littérature française. Plusieurs périodiques rédigés en français s'adressent au public africain : *La Croix du Congo, La Voix du Congolais, Actualités africaines* à Kinshasa. C'est en 1955 que le ministre des colonies, Auguste Buisseret, introduit l'école laïque au Congo. Sa particularité est que l'enseignement y est entièrement

dispensé en français alors que, dans l'enseignement confessionnel, seul existant au Congo de l'époque et monopole des missions catholiques et protestantes, l'enseignement primaire et normal est, comme nous l'avons vu, largement dispensé en langues vernaculaires. L'école nouvelle remporta un vif succès du fait, sans doute, que c'était la première fois que l'alternative laïque était offerte aux Africains. C'est aussi à cette époque qu'est créée l'Université Lovanium à l'initiative de l'Université de Louvain (Belgique) et à l'opposé des colonies voisines qui envoyaient les Africains poursuivre leurs études dans les universités européennes.

La troisième période commence en 1960, avec l'indépendance du pays. La bourgeoisie intellectuelle – enseignants et anciens séminaristes – accède au pouvoir et fait du français la langue officielle du pays. Dès 1962, une ordonnance présidentielle écarte les langues congolaises de l'école. Le français devient l'unique langue de l'enseignement du secteur primaire. Les nouveaux dirigeants politiques voulaient en effet conjurer le tribalisme et le pluralisme linguistique en favorisant l'emploi d'une « langue unificatrice ». De plus, la forte centralisation administrative rendait nécessaire le recours à une langue considérée comme « neutre » parce que « non congolaise ». Enfin, la valorisation sociale du français, jadis refusée aux « indigènes », exerça une profonde attraction chez les Congolais francophiles qui désiraient s'approprier cette langue prestigieuse et génératrice de développement économique.

Mais plusieurs coups d'arrêt sont donnés à cette euphorie francophone (Pierre, 1997 : 321). En 1963-1964, la révolution paysanne de Mulele dans le Kwilu s'oppose à tout ce qui est étranger et bourgeois, et donc francophone ou francophile. En 1967, le congrès de Luluabourg remet en cause le français dans l'enseignement fondamental et prône un retour aux langues africaines. Les élites veulent affirmer la vitalité des cultures négro-africaines, mais, d'après Charles Tschimanga (2001 : 288), l'affirmation de ces valeurs

ne pouvait suffire pour faire contrepoids à un système mondial dominé par les valeurs de l'Occident.

Cependant, **à partir de l'instauration de la dictature mobutienne vers 1970**, la connaissance et la pratique du français n'ont plus été des critères suffisants pour accéder au travail et aux postes de responsabilité. D'autres facteurs sont intervenus : militantisme politique, appartenance ethnique, pratique de la langue du chef et, dès lors, l'image du français liée à la promotion sociale et à la prospérité économique a changé. La quatrième période coïncide avec la politique « d'authenticité », lancée par le Président Mobutu pour galvaniser le nationalisme des Congolais : **la République démocratique du Congo devient le Zaïre en 1970,** les prénoms étrangers, donc français pour la plupart, sont remplacés par des noms africains : diplômes, intitulés de compte en banque, enseignes de magasin vont changer. Bref, la prise du pouvoir politique par Mobutu s'est traduite également par une prise du pouvoir linguistique.

Cette idéologie du recours à l'authenticité entraîna apparemment la valorisation des langues nationales et remit en question le monopole du français. Le domaine de l'enseignement fut partiellement touché. Après avoir été exclues depuis 1962, les quatre langues nationales furent réintégrées officiellement dans l'enseignement primaire, mais elles restèrent confinées aux deux premières années du primaire. Pour que le recours à l'authenticité devienne un nouvel ordre linguistique, il aurait fallu qu'il dépasse les formes superficielles et limitées des termes africanisés et qu'il consacrât les langues nationales comme des facteurs de développement social et économique.

Par ailleurs, c'est suite à la visite du président Giscard d'Estaing, en 1976, que sera décidée la construction de la « Voix du Zaïre », puissant émetteur de radio-télévision, financé par la France, et instrument non équivoque de la volonté de garder le pays dans le giron de la francophonie. Malgré la zaïrisation linguistique, le

français revint en force et fut enseigné à l'oral à raison d'une demi-heure par jour dans les deux premières années du primaire et fut introduit progressivement à l'écrit en troisième année pour devenir l'unique langue d'enseignement en cinquième année. Au secondaire, les langues nationales n'ont jamais été enseignées.

La cinquième période commence en 1985 et marque le déclin de l'authenticité. Nous l'évoquons rapidement car elle sort du cadre chronologique de notre propos. Durant un colloque consacré au thème « Linguistique et Société », juristes, politiciens, généraux plaident pour les langues nationales. Mais, un mois après, une circulaire du Ministère de l'Education enjoint de renforcer le français : cette circulaire fut comprise par les inspecteurs comme entraînant la suppression des langues africaines dont l'enseignement avait été péniblement mis en place.

Le français est devenu l'unique langue du parlement et du gouvernement, mais aussi celle de l'Administration, de l'école, de la grande presse, etc., au détriment des langues nationales. C'est ce qui fait dire à Mwatha Musanji Ngalasso (1986 : 6-27), un linguiste d'origine congolaise, que, de ce point de vue-là, **la francophonie au Congo, dans ce qu'elle a aujourd'hui de plus conquérant, est bien une invention post-coloniale.** Cette politique du français s'est poursuivie, essentiellement par décrets, jusque vers le milieu des années 70. De fait, les Belges n'ont jamais voulu imposer le français aux « indigènes » sous prétexte de ne pas les déraciner.

LA FRANCOPHONIE AU CONGO-KINSHASA (DE 1945 À 1960)

Sur le terrain, la plupart des Congolais pratiquent donc une diglossie déséquilibrée, sinon une triglossie lorsqu'ils savent le français (Calvet, 1998 : 7-38). Ainsi, ils emploient leur langue maternelle (ou ethnique) dans les relations familiales ou interethniques, mais la langue véhiculaire régionale (kikongo, lingala, swahili et cilubà) dans la vie urbaine en général : commerce,

administration locale, éducation (premier cycle du primaire). Pour ceux qui savent le français (triglossie), employer cette langue donne automatiquement accès à toutes les sphères du pouvoir et de la connaissance. Le français est encore, dans les faits, la langue de l'Etat et du droit.

En dehors des secteurs officiel, scolaire et scientifique, c'est surtout dans les mass media que le français occupe une place privilégiée (Faïk, 1988 : 23). Le Congo-Kinshasa est membre de l'Union Internationale des Journalistes et de la Presse de Langue Française. Les journaux sont presque exclusivement rédigés en français. Mais la situation est sensiblement différente à la radio et à la télévision où le français semble n'occuper que 60% du temps de parole. Quant aux chansons, selon des estimations assez sûres, elles sont en lingala, la chanson française étant pratiquement exclue. En revanche, les films, tant ceux de la télévision que ceux projetés dans les cinémas, sont toujours en français. Au Congo-Kinshasa, le français est donc beaucoup plus lu et entendu qu'il n'est parlé et écrit.

C'est dans le domaine culturel et particulièrement littéraire que ce pays ressortit à la francophonie. Comme le propose la thématique de ce colloque, nous allons, pour le montrer, nous limiter à la période allant de 1945 à 1970. C'est Silvia Riva qui, dans sa *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa* (2006) et Mukala Kadima-Nzuji, dans *La Littérature zaïroise française* (1984) qui ont été nos principales sources d'informations.

Vers 1945, avec près de dix ans de retard sur l'Afrique française, de nombreuses associations d'anciens élèves virent le jour dans les plus grands centres urbains de la colonie belge, et en particulier à Léopoldville, la capitale (aujourd'hui, Kinshasa). L'Administration belge confia au gouverneur Jean-Paul Quix la tâche d'instituer un comité de contrôle des activités culturelles. Celui-ci prendra le nom de *La Voix du Congolais*, du nom de la revue que fonda Quix. On peut retenir, sur la production poétique de cette revue, le jugement exprimé par Mukala Kadima-Nzuji (1986 : 90) : « conformisme des thèmes et du style, (…) complaisance dans une

prosodie surannée. » **Mais la rédaction de la revue découvrira le mouvement surréaliste et la Négritude à partir de 1953 et consacrera une série de monographies à des écrivains francophones confirmés** : René Maran, Aimé Césaire, Birago Diop, Gilbert Gatiant, Martial Sinda, premier poète noir de l'AEF, etc. Ce sont ces essais qui représentent la véritable contribution de la revue à l'histoire littéraire du Congo-Kinshasa. L'ouverture au monde africain et à celui des Caraïbes servit de stimulation aux jeunes écrivains.

En 1946, à Elisabethville, une association culturelle est fondée, l'Union Africaine des Arts et des Lettres (l'UAAL), visant à « promouvoir et diffuser les ouvrages et les œuvres artistiques des écrivains et artistes établis au Congo belge et au Ruanda-Urundi ». Cette association entretenait des rapports étroits avec le reste du monde africain francophone grâce à la collaboration d'organisations internationales (surtout l'Unesco) et d'instituts privés français. Cette société disposait également d'un organe de presse, *Jeune Afrique,* qui se proposait, « partant du Congo, de construire à l'échelle de l'Afrique et de développer les qualités culturelles des peuples noirs en vue d'arriver à une meilleure compréhension de leurs aspirations spirituelles et à une interpénétration des continents par le rayonnement donné aux Arts et Lettres, source de pacifiques espérances ». **La ligne éditoriale correspondait aux aspirations que nourrissait à ce moment le mouvement de la Négritude.** Il n'est donc pas surprenant que le numéro d'octobre 1949 contienne une poésie de Léopold Sédar Senghor (« Teddungal ») ou que l'un des plus grands personnages de la Négritude congolaise, Antoine Roger Bolamba (auteur de *Esanzo. Chants pour mon pays*), ait trouvé en 1953 un grand espace dans les pages de *Jeune Afrique* pour exposer son esthétique.

Née à Leverville en 1943, la Bibliothèque de l'Etoile publiait des collections diverses dont l'une, « l'Etoile », se consacrait autant à la littérature et aux problèmes linguistiques qu'aux discussions scientifiques, historiques et sociales. On y trouvait des extraits et des traductions des classiques de la littérature française et mondiale (*la*

chanson de Roland, le roman de Renart, les fables de La Fontaine, *L'île au trésor* de Stevenson), mais aussi des textes africains (par exemple des contes). La Bibliothèque de l'Etoile, au sein de ses collections, publiait également des romans dont *Victoire de l'amour* (1954) de Dieudonné Mutombo et *Le Mystère de l'enfant disparu* (1962) de Tomothée Malembe.

Mais les meilleurs résultats artistiques seront atteints lors de nombreux concours littéraires organisés au Congo belge entre 1946 et 1956. Ces concours consistaient, selon Mukala Kadima-Nzuji, en une réponse à deux types d'exigence (1986 : 199) : la première concernait le désir de l'Administration coloniale de favoriser au Congo l'envol de la littérature africaine dont la dignité était déjà reconnue en France (en 1947, André Gide, dans sa préface du premier numéro de la revue *Présence africaine,* conseillait d'être à l'écoute de ce que le peuple africain savait exprimer). La seconde résidait dans la volonté de montrer, de par les discours des ouvrages primés, les progrès effectués par le système colonial du Congo. C'est ainsi qu'en 1948, un concours lancé à l'occasion de la première Foire coloniale de Bruxelles, récompensa une œuvre qui fut considérée comme « le point de départ de la fiction romanesque au Zaïre » (Kadima-Nzuji, 1986 : 189) : *Ngando* de Paul Lomami Tchibamba. **Léopold Sédar Senghor (à l'époque député) demanda une copie des manuscrits admis en finale affirmant sa conviction « que cela intéresserait par ailleurs Gide et le comité de patronage de *Présence africaine.* »**

Lomami Tchibamba s'était déjà distingué en 1945 quand, dans *La Voix du Congolais,* il écrivit un article très polémique intitulé « Quelle sera notre place dans le monde de demain ? » dans lequel il s'interrogeait sur les limites des libertés concédées aux « évolués ». Il y dénonce l'Administration coloniale pour avoir imposé trop de restrictions et des langages brutaux. Une fois installé à Brazzaville pour le compte de *Liaison* (la « revue pour intellectuels » d'Afrique Equatoriale Française, qu'il dirigea entre 1950 et 1957), il écrit des articles encore plus enflammés en faveur de « l'émancipation du Noir ». **Cette revue se présente comme une véritable « défense et**

illustration » d'une civilisation noire, en l'occurrence congolaise, tout à fait comparable à ce qu'entreprirent, dans le Paris des années Trente, des écrivains prestigieux comme Césaire et Senghor. Le roman *Ngando,* et d'une certaine manière les autres textes de Lomami Tchibamba, se veut une réponse à l'ethocentrisme européen et en même temps une défense du patrimoine africain.

LES ANNÉES 1960

L'obtention de l'indépendance a constitué pour le Congo, comme pour les autres pays africains, l'événement marquant d'une certaine époque qui, en tant que telle, représente une ligne de démarcation par rapport à l'époque précédente. La littérature des lendemains de 1960 présente toutefois un profil si diversifié qu'il rend une périodisation univoque difficile à établir (Riva, 2006 : 95). Bertin Makolo Muswaswa a opté pour une chronologie politique et propose de diviser la période sur laquelle court l'histoire littéraire du Congo-Kinshasa en trois phases : la phase coloniale (1908-1960), la phase de la Première République (1960-1965) et de la Seconde République (1965-1990). Mukala Kadima-Nzuji (1984) ne distingue, lui, que deux ères dans la production littéraire congolaise : de 1945 à 1965 (de *La Voix du Congolais* à la publication du roman *Sans rancune* de Thomas Kanza) puis la période suivante (arrêtée à 1990) qui court de la mise en place par les pouvoirs publics des Editions Belles-Lettres, à l'éclosion de la presse liées aux exigences de démocratisation du Zaïre.

Les premières œuvres publiées après la libération se ressentent encore lourdement de l'héritage colonial, tant dans les choix narratifs (romans réalistes articulés autour d'un seul héros) que dans les thèmes (littérature de témoignage). Quelques-unes des compagnies de théâtre parmi les plus importantes du Congo indépendant sont fondées à Kinshasa à cette époque. La poésie fut aussi particulièrement féconde et l'art de l'essai (politique, philosophique, littéraire, social, religieux) s'affirme jusqu'à

constituer l'une des principales contributions du Congo à la pensée africaine et mondiale.

Dès 1955, Bolamba exprime au niveau littéraire une rupture par rapport au ton complaisant envers l'autorité coloniale et révèle le mal-être et la colère de son peuple dans *Esanzo. Chants pour mon pays.* La production poétique des années 1960 oscillera constamment entre un courant ouvertement « révolutionnaire » et militant et un autre intimiste et hermétique dans lequel le « je » a le dessus. D'un côté, donc, *Marche, pays des espoirs* (1967) d'Etienne Tshinday Lukumbi et *Réveil dans un nid de flammes* (1969) de Matala Mukadi Tshiakatumba ; de l'autre, *Murmures* (1968) et *Kasalà* (1969) de Clémentine Faïk-Nzuji, *Les ressacs* (1969) de Dieudonné (Mukala) Kadima-Nzuji, et *Déchirures* (1971) de V.Y. Mudimbe.

D'après S. Riva, (2006 : 103) trois facteurs sont responsables du nouvel essor des Lettres congolaises : la grande diffusion de l'instruction (qui atteint finalement un niveau universitaire), la naissance de cercles et de revues culturels dans les grandes universités et la création d'une structure éditoriale parrainée par l'Etat. Un cercle culturel baptisé « Pléiade du Congo » naît en 1964 sur le campus universitaire de Lovanium (Kinshasa). **Celui-ci comptait parmi ses principaux animateurs la jeune poétesse Clémentine Nzuji (Faïk-Nzuji) qui, en 1969, remporte au festival de Dakar le premier prix au concours de poésie L. S. Senghor.** Linguiste confirmée et spécialiste de la tradition orale, elle a publié des récits, des nouvelles, une chronique et de nombreux recueils poétiques. Quant à la production poétique de V.Y. Mudimbe, si elle date du tout début des années 1960, elle n'a été publiée qu'à partir de la décennie suivante. *Déchirures,* par exemple, date de 1971.

En 1969, les Editions Congolia font paraître l'anthologie intitulée *Les écrivains congolais* consacrée aux écrivains lauréats du « Concours littéraire Léopold Sédar Senghor ». **L'influence de grands auteurs africains francophones se fait sentir chez plusieurs**

Congolais de l'époque. Matala Mukadi Tshioakatumba et Philippe Masegabio avouent leur dette envers les grands maîtres de la Négritude (Césaire, Senghor, Léon Damas), mais ils se démarquent aussi de l'anthropologie du mouvement. Ainsi, selon Jean-Louis Joubert (1986 : 99), l'intention de Masegabio, dans *Somme première,* de retracer pas à pas (à travers la juxtaposition de poèmes-réflexions) le chemin emprunté par une pensée à la recherche d'une *somme* improbable est plus proche de la voie suivie par Samba Diallo que du flux d'images instinctif et spontané d'un Senghor ou d'un Damas. Diallo est le protagoniste du roman *L'aventure ambiguë,* publié à Paris chez Julliard en 1961 par le Sénégalais Cheikh Hamidou Kane, lequel a interprété, le premier, la déchirure spirituelle d'une génération élevée au milieu de deux cultures apparemment incompatibles.

Face à l'effervescence de la production de poésies, mais aussi de pièces de théâtre et d'essais entre 1960 et 1970, le roman congolais marque le pas de manière flagrante. Seules cinq œuvres ont paru à cette période. Mis à part *Sans rancune* de Thomas Kanza, ces romans pêchent par manque de profondeur psychologique, l'important étant de mettre en lumière le risque d'aliénation encouru par le colonisé. Ces œuvres préparent surtout, à leur insu, un terrain propice au développement de l'idéologie de l'authenticité. La fracture entre élites occidentalisées et masses, évidente bien avant l'indépendance, se change, au début des années 1970, en fracture entre élites et pouvoir. Cette incompréhension entre le pouvoir et une partie des intellectuels aboutira, sur le plan social, à une fuite des cerveaux et, au niveau littéraire, à une représentation de l'expérience de la déchirure, qui influencera l'ensemble de la décennie suivante.

CONCLUSIONS

On peut globalement affirmer que depuis l'époque coloniale jusqu'à la décennie 1970, le français a été, au Congo-Kinshasa, la langue dont la maîtrise donnait accès au monde du travail, à un emploi mieux rémunéré et à l'ascension sociale. Mais il n'a jamais atteint le statut de langue vernaculaire parmi le peuple. Le

français reste la langue de l'élite scolarisée qui représente environ 10% de la population nationale. C'est surtout par sa littérature que la République démocratique du Congo appartient à la francophonie. En particulier, les oeuvres de Senghor et Césaire influenceront les écrivains congolais. L'Union Africaine des Arts et des Lettres, par exemple, entretenait dès 1946 des liens avec le mouvement de la Négritude. Après l'indépendance, plusieurs écrivains ont aussi avoué leur dette envers ce mouvement. Mais la littérature du Congo-Kinshasa a aussi son originalité et ses spécificités : nous espérons l'avoir montré par les différentes orientations que nous avons tracées.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BAND, 1956, n°10-11, Antwerpen, pp. 424-450.

CALVET Louis-Jean, 1998, « L'insécurité linguistique et les situations africaines ». In Louis Jean et Moreau Marie-Louise (éds*), Une ou des normes ? Insécurité linguistique et normes endogènes en Afrique francophone,* Paris, Agence de la francophonie, pp. 7-38.

CHAMPION Jacques, 1974, *Les langues africaines et la francophonie*, Paris- La Haye, Mouton.

DE JONGHE Albert, 1933, « Les langues communes au Congo belge (I) ». In *Congo II,* Bruxelles, pp. 509-523.

FAÏK Sully et al., 1988, *La Francophonie au Zaïre,* Lubumbashi, Impala, pp.5-40.

JOUBERT Jean-Louis, 1986, Critique de « Somme première ». In *Notre Librairie*, n°63, p. 99.

KADIMA-NZUJI Mukala, 1984, *La littérature zaïroise de langue française,* Paris, Karthala.

NGALASSO Mwatha Musanji, 1986, « Etat des langues de l'Etat du Zaïre ». In *La Politique africaine,* n°23, Paris, Karthala, pp. 6-27.

PIERRE Max, 1997, « Le français au Zaïre, au Rwanda et au Burundi » In D. Blampain et al., *Le français en Belgique,* pp.319-333.

RIVA Silvia, 2006, *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa,* Paris, L'Harmattan.

TSHIMANGA Charles, 2001, *Jeunesse, formation et société au Congo/Kinshasa : 1890-1960*, Paris, L'Harmattan (« Congo-Zaïre – Histoire & Société »).

ABSTRACT

The Democratic Republic of Congo belongs to the French-speaking world due to its literature. In particular, the works of Senghor and Césaire will influence the Congolese writers. The African Union of Arts and Letters has maintained the relationship with the Negritude movement since 1946.

After the independence, several writers also admitted their debt to this movement. Nevertheless, the literature of Congo-Kinshasa is highly original, displaying its specificities, as shown throughout our paper.

Métissages interculturels et enseignement du français

ABORDER DES ÉCRIVAINS « PASSEURS » EN CLASSE DE FRANÇAIS ÉTAT DES LIEUX, ENJEUX ET PROPOSITIONS

Jean-Louis DUFAYS
Université catholique de Louvain – CEDILL
Belgique

Julien Green, Samuel Beckett, Tristan Tzara, Eugène Ionesco, Emile Cioran, Nathalie Sarraute, Christine Arnothy, Hector Bianciotti, Milan Kundera, Elie Wiesel, Tahar Ben Jelloun, Patrick Chamoiseau, Andrei Makine, Amin Maalouf, Agota Kristof, Nancy Huston, Eduardo Manet, Vassilis Alexakis, Linda Lê, Shan Sa, Dai Sijie, Gao Xingjian... pour ne rien dire de Jonathan Littell, de Ratiq Rahimi ou de Tierny Monénembo... Les écrivains qui ont opté pour le français alors qu'il ne s'agissait pas de leur langue d'origine sont légion, et leur nombre ne fait que s'accroître au fil des rentrées littéraires. Comment expliquer ces phénomènes, qu'est-ce qui a motivé ces auteurs à un tel choix?

Qui plus est, ces écrivains sont loin de faire de la figuration : ils connaissent un succès croissant tant auprès du public que des critiques – Gao a reçu le prix Nobel, Ben Jelloun, Makine, Maalouf, Chamoiseau, Littell et Rahimi, le Goncourt, et Monénembo, le Renaudot –, et ils comptent parmi les plus importants de leur génération. Est-ce un hasard ? Ou bien le fait d'être un « passeur » de langues serait-il devenu un critère de qualité littéraire ?

Mon propos dans cet article sera d'abord de me fonder sur les travaux qui ont abordé cette problématique des « exilés du langage » pour proposer une typologie de leurs situations et de leurs

motivations. Je m'interrogerai ensuite sur les enjeux linguistiques, littéraires et anthropologiques de ces expériences, et chercherai à dégager les intérêts didactiques que présente la lecture de ces auteurs dans le cadre de la classe de français (L1 et LE/S). Je proposerai enfin quelques pistes concrètes en vue de l'exploitation de ces auteurs pour les classes de français.

1. ÉTAT DES LIEUX

Plusieurs ouvrages récents ont abordé la problématique des « exilés du langage ». L'essai de Michel Beniamino, La francophonie littéraire. Essai pour une théorie (1999) évoque déjà cette problématique, mais sans s'y attarder. Celui de Nancy Huston, Professeurs de désespoir (2004), qui porte sur le nihilisme contemporain dans la littérature, a souligné notamment le lien existant entre cette posture philosophique et le choix du français chez des auteurs comme Beckett, Cioran ou Kundera. Mais il a fallu attendre la thèse magistrale d'Anne-Rosine Delbart, Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-200) (2004) pour trouver une étude systématique consacrée à cette catégorie d'écrivains. On y trouve l'analyse des différentes situations des auteurs qui sont originaires d'une autre langue-culture, et qui sont passés au français soit suite au choix de leurs parents, soit de leur propre fait**.**

La typologie de Delbart se découpe en deux parties. La première distingue les différents types de causalités qui ont conduit au choix du français, en opposant le cas des « sédentaires », c'est-à-dire des « auteurs francophones d'origine étrangère qui n'ont pas quitté le sol natal », et celui des « nomades », qui « ont accompli un voyage les menant, enfants ou adultes, sur une terre de langue française » (Delbart, 2004 : 61). La seconde partie propose des « balises pour une étude interne » de ce vaste corpus : les spécificités de l'énoncé – qui attestent la présence d'un imaginaire spécifique – y sont distinguées de celles de l'énonciation, où apparaissent des options formelles récurrentes.

1.1. Sédentaires et nomades

Quatre catégories de « sédentaires » sont envisagées. La première est celle des écrivains d'origine allophones nés sur une terre de langue française, comme l'Italien Cavanna ou la Flamande Liliane Wouters : situation limite, où l'on peut se demander si l'influence de la langue d'origine est toujours réelle et significative, ou si au contraire il ne s'agit pas d'écrivains proprement francophones.

Deuxième cas, celui des écrivains nés sur une terre où le français est une des langues nationales : on songe ici aux minorités francophones du Canada, du Val d'Aoste, de Flandre, et on notera que, en ce qui concerne la Belgique, le poids de cette minorité (les « francophones de Flandre ») a été longtemps plus que déterminant dans l'ensemble des lettres belges de langue française.

Viennent ensuite les écrivains nés sur une terre où la langue française s'est exportée, c'est-à-dire notamment les écrivains antillais, négro-africains et maghrébins. Dans leur cas, le français est langue de scolarisation, et il a été adopté en tant que langue de plus grande diffusion et de culture, en tant qu'outil socio-politique ou que médiateur de la langue maternelle.

La quatrième catégorie est celle des écrivains nés sur une terre où le français n'a jamais été une langue véhiculaire. Dans ce cas, le choix du français peut être motivé par le désir d'une écriture réputée avant-gardiste et élitiste, ou à l'inverse par l'aspiration à une écriture « affective », qui amène alors parfois l'auteur à une attitude schizophrénique.

Les « nomades » pour leur part rassemblent de nombreux cas de figure. Ceux des enfants de l'émigration et des enfants de couples mixtes se démarquent de celui des exilés politiques, chez qui le choix du français va souvent de pair avec le souci d'échapper à la censure et de témoigner dans une langue qui est perçue comme celle de la liberté, comme une langue sans tabou... Les motivations des

nomades peuvent aussi être pratiques : certains ont subi l'influence d'un mentor francophone, d'autres ont été attirés vers le français par leur métier de traducteur ou par la culture plurilingue qui était favorisée dans leur famille, d'autres encore sont devenus francophones à la suite d'une ou plusieurs rencontre(s) amoureuse(s)... Les motivations culturelles et littéraires pèsent également d'un certain poids : on peut évoquer ici l'amour de la langue et de la culture françaises, l'attrait pour une langue de plus grande diffusion, l'ambition d'innovation artistique, le souci de rejoindre le public le plus immédiat, celui d'adapter la langue au sujet, ou encore le désir de dépasser l'arbitraire de la langue maternelle. Chez certains, les motivations sont prioritairement psychologiques et tiennent au choix de modifier sa personnalité et/ou son écriture : dans ce cas, l'écriture peut être le lieu d'une rupture, ou à l'inverse du renouement avec son identité. Enfin, certains auteurs deviennent nomades de manière occasionnelle ou circonstancielle, par exemple à la suite d'un séjour en terre francophone (pensons à Rilke, qui écrivit en français son recueil *Vergers*) : chez ceux-là, le fait de passer de la langue maternelle au français, ou l'inverse, relève alors du défi, voire du jeu littéraire.

1.2. Spécificités de l'énoncé et de l'énonciation

S'intéressant ensuite aux traits spécifiques des œuvres des « exilés du langage », Delbart souligne d'abord l'imaginaire singulier qui nourrit l'énoncé de bon nombre d'entre elles. Sur l'axe diégétique, on observe des scénarios récurrents, en particulier ceux qui traitent de l'invitation au voyage, du grand voyage (récits d'exils), ou encore de l'ailleurs dans l'ici (fuites avortées, labyrinthes). Sur l'axe thématique, ce sont plutôt des thèmes obsédants qui retiennent l'attention : celui de l'indéfinissable moi, celui de la trahison des mères (beaucoup de ces auteurs ont perdu leur mère très tôt ou bien se sont rebellés contre elle), celui de la mise en récit du langage.

Les récurrences sont frappantes aussi en ce qui concerne

l'énonciation. Du point de vue des structures discursives, les œuvres de ce corpus font une place privilégiée à l'écriture du moi (Assia Djebar, Wiesel, Chamoiseau...), mais aussi à la polyphonie (Sarraute, Huston...) ou au discours fragmenté (Semprun, Kundera...). Sur le plan stylistique, les auteurs du corpus recourent volontiers à différentes langues, mettent en œuvre le français comme une langue étrangère dotée d'une « musique étrange » (Ionesco, Beckett...), font de leurs textes le lieu d'un plurilinguisme interne (polyphonie) ou externe (intégration d'énoncés de la langue maternelle). Beaucoup d'entre eux témoignent en outre d'un rapport duel à l'écriture, en adoptant une posture tantôt ouvertement classique (Green, Cioran), tantôt à l'inverse iconoclaste (Tzara, Beckett). Ils affichent enfin souvent une prédilection pour les genres hybrides, en faisant preuve d'une grande inventivité générique, et pour les figures dialectiques comme l'autocorrection, l'oxymoron, la stychomythie ou les parties d'escrime verbales...

Cela étant, une limite de l'étude de Delbart tient à son hétérogénéité. Des écrivains qui ont toujours écrit en français (tels les francophones de Flandre) méritent-ils bien de figurer parmi les « exilés du langage » à côté de ceux qui ont opté plus ou moins tardivement pour cette langue ? Qui plus est, les « traits récurrents » qui sont associés à l'énoncé et à l'énonciation de leurs œuvres présentent forcément un caractère très relatif puisque le caractère extrêmement large et hybride du corpus permet d'en tirer tout et son contraire. La recherche de Delbart n'en constitue pas moins un travail gigantesque et précieux, et se présente en même temps comme un plaidoyer convaincant pour une conception « unitaire » de la littérature française. L'auteur conclut son étude en mettant en question l'étiquette « francophone », qui tend, selon elle, à marginaliser les auteurs qui en sont affublés ou à créer des ségrégations absurdes.

2. ENJEUX DE CETTE EXPÉRIENCE

Au-delà de l'inventaire des motivations plus ou moins

manifestes et/ou déclarées, quelles sont les valeurs sous-jacentes à l'expérience des « exilés du langage »? Je distinguerai ici des enjeux proprement linguistiques, des enjeux littéraires et culturels, et des enjeux anthropologiques et existentiels.

Sur le plan linguistique, ces écrivains entretiennent un rapport de non-évidence, d'étrangeté avec la langue française. Les mots, les constructions syntaxiques, les choix stylistiques résonnent différemment chez eux parce qu'ils sont mâtinés de l'expérience d'une autre langue. Leur rapport au langage se signale ainsi par sa relative fragilité (du fait de l' « insécurité linguistique »), mais aussi, du coup, par son originalité. La situation est cependant très différente selon que la langue d'origine est proche ou non du français. Il serait dès lors intéressant de compléter la typologie de Delbart par une autre, qui distinguerait les auteurs issus d'une autre langue romane, ceux qui sont issus d'autres langues occidentales, ceux qui proviennent de langues-cultures « colonisées » et ceux qui émanent de langues-cultures plus lointaines.

Sur le plan littéraire et culturel, toute situation d'*interlangue relève* de la « paratopie », du *double jeu* propre à la littérature dont parle D. Maingueneau (2004). On peut donc dire que les œuvres des auteurs « migrants » sont le lieu d'une tension culturelle particulièrement propice à la production de l'effet littérature. Ces œuvres mobilisent en outre une autre mémoire intertextuelle, liée aux traditions littéraires non francophones. Cette altérité s'observe tantôt au niveau des genres traités – par exemple, les anglo-saxons et les slaves apportent leur sens du romanesque –, tantôt sur le plan des styles, des manières de raconter, de poétiser, de dramatiser, tantôt encore sur le plan des usages de la langue, quand on songe par exemple à la « créolisation » du français chez les Antillais.

Enfin, sur le plan anthropologique et existentiel, deux choses au moins sont à remarquer. D'une part, les œuvres de ces écrivains venus d'ailleurs relèvent d'une expérience de « déterritorialisation » (G. Deleuze), qui met en danger, relève du risque mais crée les

conditions d'un regard innovant. D'autre part, beaucoup de ces écrivains – et les plus fameux – se signalent par une tendance « nihiliste » assez marquée. Je me réfère ici à la thèse convaincante développée par Nancy Huston, qui se fonde d'abord sur un constat :

> *Avec la Seconde Guerre, avec l'avènement des totalitarismes et leurs hécatombes sans précédent dans l'Histoire (..), la plupart des écrivains cessent de croire que la littérature puisse aider à comprendre le monde et à y vivre. Ils se méfient de tout, à commencer par le langage et le récit.* (Huston, 2004 : 29)

Huston sélectionne ensuite quelques cas emblématiques de ces « professeurs de désespoir », qu'elle répartit en trois générations : certains d'entre eux étaient adultes pendant la guerre (Samuel Beckett, Emil Cioran), d'autres, à cette époque, étaient enfants ou adolescents (Imre Kertesz, Thomas Bernhard, Milan Kundera), les troisièmes sont nés après la guerre (Elfriede Jelinek, Michel Houellebecq, Sarah Kane, Christine Angot, Linda Lê).

Il est frappant de constater que, sur les dix auteurs retenus, six sont français, et parmi eux, quatre sont des « exilés du langage ». Le rapport d'étrangeté à la langue fait en effet partie des facteurs biographiques qui, selon Huston, favorisent l'adoption de la doctrine négativiste, les autres facteurs étant la naissance dans un pays suscitant l'ambivalence, le fait de vivre dans un carcan, l'expérience d'un malheur familial et l'expérience d'un faux départ dans la littérature :

> « Nombre de ces auteurs ont connu, à l'âge adulte, un moment de crise professionnelle ou existentielle dont ils sont sortis transformés. Il est remarquable que la plupart ont choisi de quitter leur pays de naissance pour s'installer de façon permanente à l'étranger. Plus remarquable encore : non contents de quitter leur pays, plusieurs ont délaissé leur langue maternelle et adopté, pour l'écriture, la langue française. On peut donc déceler un lien entre *la perte d'attaches, le flottement identitaire qui en résulte, et le choix du non-sens comme attitude philosophique* » (Huston, 2004 : 338-340).

Cette corrélation entre le changement de langue et le développement d'une vision désespérée de l'existence est compensée par un bénéfice sur le plan proprement littéraire. S'attardant sur les cas de Beckett et de Cioran, ainsi que sur son propre cas de Canadienne anglophone ayant adopté le français, l'auteure de *Professeurs de désespoir* pose en effet le diagnostic suivant :

> *La langue étrangère vous fait le cadeau d'un handicap. Elle vous oblige à ralentir, à examiner chaque mot, chaque formule, chaque tournure. Même si vous la maîtrisez oralement depuis longtemps, dans l'écriture, vous n'y avez aucun automatisme. À Beckett (...), la langue étrangère "laisse toute latitude de se concentrer sur les moyens de restituer directement sa quête de l'être et son exploration de l'ignorance, de l'impuissance (...), de 'retrancher le superflu, de décaper la couleur', pour mieux s'attacher à la musique du langage, à ses sonorités et à ses rythmes."*
>
> *Cioran, quant à lui, éprouve un attrait presque masochiste pour la langue française en raison de sa rigidité syntaxique. (...) "Le français, explique-t-il (...), recèle des vertus civilisatrices en ce qu'il vous impose en permanence ses contraintes. On ne peut pas devenir fou en français. L'excès n'y est pas possible. La langue française m'a apaisé comme une camisole de force calme un fou. (...) En me contraignant, en m'interdisant d'exagérer à tout bout de champ, elle m'a sauvé."*
>
> *(Et moi personnellement, (...) sculptant moi aussi mes phrases en français langue étrangère, je ne peux qu'abonder dans son sens.)* (Huston, 2004 : 114-115).

La situation des exilés du langage apparaît donc comme éminemment paradoxale : tout se passe comme si le choix d'une autre langue se soldait à la fois par un coût, une perte de sens sur le plan humain et existentiel et par un gain esthétique dû au dépassement des contraintes qui en résulte. On se gardera cependant de généraliser ce qui n'est peut-être qu'une coïncidence chez quelques-uns des plus grands auteurs de cette catégorie. Sans pousser l'analyse outre mesure, on peut faire l'hypothèse que la tendance observée serait toute différente si l'on prenait comme

corpus non plus Beckett, Cioran et Kundera, mais Bianciotti, Ben Jelloun et Makine.

3. QUELLE PLACE POUR CES AUTEURS EN CLASSE DE FRANÇAIS ?

La diversité des situations et des enjeux liés à ces expériences d'interlangue étant ainsi quelque peu débroussaillée, j'aimerais pour finir me pencher sur l'intérêt didactique de l'exploitation de ces auteurs en classe de français, en distinguant les contextes du français langue maternelle ou première (FL1) et du français langue étrangère ou seconde (FLE/S).

Dans le contexte du FL1, il me semble que ces auteurs invitent les élèves à un travail de décentration salutaire. Ils les amènent en effet à s'ouvrir au regard de l'étranger sur leur langue et leur culture, et par là à un travail de réflexivité qui consisterait par exemple, comme je l'ai esquissé brièvement ici, à analyser la diversité des expériences de ce type, ainsi qu'à étudier leurs enjeux linguistiques, littéraires et existentiels.

En contexte FLE/S, ces auteurs gagneraient à être présentés comme des exemples de « passeurs » de langue et de culture, susceptibles à la fois de favoriser une identification partielle de la part des élèves, qui se sentiront probablement « rejoints » dans leur expérience, et d'accroître leur motivation à l'égard de la langue, de la littérature et de la culture francophones, dont ces « frères d'exil » apparaissent comme des porte-parole.

Dans un contexte comme dans l'autre, il s'agirait en tout cas de favoriser chez les élèves l'appropriation active d'une diversité de ces auteurs et une réflexion sur l'importance de leur apport à la littérature de langue française.

Comment procéder concrètement ? En FLES, compte tenu des besoins avant tout pratiques éprouvés par les élèves, la priorité devrait être donnée à une *lecture pragmatique*, qui privilégie le repérage de l'action suscitée par ces textes en tant que discours

enracinés dans un contexte déterminé et visant à produire des effets sur leurs lecteurs (Collès & Dufays, 2007). En FL1, il semblerait opportun en outre d'inviter les élèves à s'approprier ces textes via une *lecture littéraire*, c'est-à-dire un va-et-vient entre la participation affective – fondée sur l'identification aux personnages et sur l'immersion dans l'illusion référentielle – et la distanciation critique – fondée sur les opérations de compréhension, d'interprétation et d'évaluation (Dufays, Gemenne & Ledur, 2005).

Mais pour rencontrer l'objectif commun d'ouverture à la diversité, dans les deux cas, un dispositif à privilégier est celui du groupement et de la comparaison d'extraits de textes témoignant d'une diversité d'expériences, de motivations, d'enjeux propres aux « passeurs de langue ». A partir de là, une diversité d'activités peuvent être envisagées : étudier et comparer les motivations de plusieurs de ces écrivains ; identifier des scénarios, des thématiques et des écritures communes ; s'interroger sur les effets et les enjeux produits par leurs textes, et sur la raison pour laquelle ils occupent une place si importante dans la littérature française.

La conclusion idéale d'un tel parcours didactique consisterait à inviter les élèves à passer à l'acte à leur tour en relatant par écrit l'évolution de leur propre rapport à leur langue maternelle et/ou à une langue-culture étrangère. La boucle serait ainsi bouclée, puisque, en partant du constat de la prégnance de ces auteurs dans l'espace littéraire contemporain, l'étude de leurs raisons d'agir déboucherait sur la transmission et sur la didactisation de leur expérience. Quelle meilleure cohérence envisager dans les relations entre l'analyse littéraire et l'appropriation didactique ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BENIAMINO Michel, 1999, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan (Espaces francophones).

COLLES Luc et DUFAYS Jean-Louis, 2007, « Du texte littéraire à la lecture littéraire : les enjeux d'un déplacement en classe de FLE/S », en collaboration avec, in Chiara Bemporad et Thérèse Jeanneret (dir.),

Lecture littéraire et appropriation des langues étrangères, *Etudes de lettres*, n° 4, pp. 53-70.

DELBART Anne-Rosine, 2004, *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.

DUFAYS Jean-Louis, GEMENNE Louis et LEDUR Dominique, 2005, *Pour une lecture littéraire. Histoire, théories, pistes pour la classe*, Bruxelles, De Boeck (Savoirs en pratique).

HUSTON Nancy, 2004, *Professeurs de désespoir*, Arles, Actes Sud.

LAGNEAUX Marie-Cécile, 1988, *Parcours sur le thème de l'exil en classe de français* (mémoire de licence en philologie romane - inédit), Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain – Département d'études romanes.

MAINGUENEAU Dominique, 2004, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin (Collection U).

ABSTRACT

The writers who opted for French after having begun their literary career in their mother tongue are particularly many and they appear among the most important of their generation. This article presents at first an inventory of the works which, in the continuation of Delbart (2004), studied this problem of the « exiles of the language ». It analyzes then the stakes - linguistic, literary and cultural, but also anthropological and existential - associated with this experience. We attempt then to kick away the didactic stakes in the reading of these authors within the framework of the class of French, then we propose some tracks susceptible to facilitate their active appropriation in the perspective of a learning of the « literary reading », by taking into account necessities and respective possibilities of the public FL1 and FLE/S.

LA CLASSE DE FLE ENTRE DÉFENSE IDENTITAIRE ET OUVERTURE SUR L'AUTRE

Sameh HAMED
Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Sousse, Tunisie

1. PERSPECTIVE THÉORIQUE

La classe de français langue étrangère est le lieu idéal pour la mise en œuvre d'une démarche interculturelle, puisque c'est dans ce contexte que l'élève prend conscience des spécificités de sa propre langue/culture au contact d'une langue/culture qui lui est étrangère. Et c'est plus particulièrement à travers les textes littéraires (vecteurs de cette langue/culture) qu'il pourra intégrer la culture de l'Autre, autrement dit se mettre à distance du connu et objectiver son propre système de références afin de pouvoir admettre d'autres perspectives comme l'affirme Abdallah-Pretceille (1992 : 126). Dans cette distance qu'on prend par rapport à soi, les œuvres littéraires jouent un rôle primordial parce que les élèves peuvent y retrouver des échos de leurs propres interrogations, des sources de compréhension, d'ouverture, d'enrichissement, des points d'appui essentiels pour remettre en question leurs références.

Ainsi, si l'enseignant adopte la démarche appropriée, il pourrait les conduire à connaître l'Autre et **en même temps** à se connaître eux-mêmes à travers lui. Nous rejoignons ainsi les propos de A. Séoud quand il affirme que :

> *Ce n'est qu'en étant confronté à la culture de l'autre que nous pouvons percevoir ce qui fonde nos spécificités culturelles, si bien qu'une approche*

interculturelle permet ***à la fois*** *de découvrir l'autre et de se découvrir « soi-même comme un autre » (P.Ricoeur) : on parle de l'autre, comme on parlerait de soi, en s'identifiant à lui, pour le comprendre ; et en retour on parle de soi, comme d'un autre, pour se comprendre. C'est à travers ce jeu d'identification et de distanciation que l'éducation interculturelle devient une éducation identitaire, où le sujet est à nouveau le centre de ses propres préoccupations*. (1997 : 223)

Quel meilleur objectif pouvons-nous assigner à la littérature pour qu'elle permette aux élèves d'adhérer à son enseignement, quelle meilleure façon pour faire que l'élève s'implique dans l'activité de lecture en changeant la vision qu'il avait de lui-même et du monde qui l'entoure ?

2. OBJECTIFS GÉNÉRAUX. DÉROULEMENT DE L'EXPÉRIENCE

Nous nous proposons dans le présent travail de rendre compte d'une séance de lecture, une expérience effectuée dans une situation authentique de classe, avec des élèves de troisième année secondaire (équivalent de la première en France). 335 élèves ont été soumis à cette expérience dans dix classes différentes et pendant deux années scolaires consécutives (2003-2004 et 2004-2005). Le travail que nous présenterons aujourd'hui est un résumé des différentes étapes des séances de lecture que nous avons conduites et celles auxquelles nous avons pu assister et que nous avons pris la peine de préparer avec les collègues qui ont bien voulu participer à l'expérience.

Nous avons essayé, autant que faire se peut, d'appliquer les éléments théoriques proposés par les théoriciens de l'interculturel, pour sortir du cadre classique de l'explication du texte et partir vers ce que Amor Séoud a appelé une lecture « appropriative » (1997 : 57) c'est-à-dire « créatrice » du texte, dans laquelle la culture de l'élève, loin d'être un obstacle, sera considéré comme un enrichissement de son rapport avec le texte.

Il faut aussi préciser que par soucis de concision nous avons retenu les réponses les plus pertinentes qui permettent de se faire une idée plus précise sur les réactions des élèves tunisiens face à un texte comme celui que nous nous proposons d'étudier. Il s'agit d'un extrait de la nouvelle : *Par un soir de printemps* de Maupassant, qui met en scène le quotidien d'une vieille fille, qui vit avec ses deux sœurs, veuves, et leurs enfants.

La première question posée aux élèves était la suivante : « *Bien que vivant dans sa famille, Lison est une femme seule, à quoi cela est-il dû ?* ». C'est une question puisée dans leur manuel et qui invite les élèves à analyser les raisons de la solitude de Lison. Les réponses proposées mettent l'accent sur le fait que cette solitude est due à la cruauté de ses sœurs et à la froideur qui caractérise les relations entre les membres de cette famille. Certaines réponses étaient généralisantes, puisqu'elles ont ramé le tort à toute la société française, dans laquelle les liens familiaux se dissolvent et dans laquelle personne ne s'occupe du bien-être de son prochain et ceci contrairement à leur propre société. Nous y reviendrons plus tard.

Justement, la deuxième question, que nous avons élaboré pour approfondir la réflexion des élèves, leur a permis d'aller encore plus dans ce sens, puisque nous leur avons demandé de qualifier les sentiments que portent les membres de la famille à Lison et de les justifier. Les réponses étaient unanimes et regroupaient les sentiments d'indifférence, de froideur, de mépris que ressentait pour cette pauvre vieille fille les membres de sa famille.

Quant aux raisons profondes de cette attitude, elles ont été ramenées par les uns à la peur du regard d'autrui, et par les autres à une raison plus générale, à savoir l'indifférence de tous les Français, une sorte de caractère national. Pour justifier leur propos, les élèves se sont référés, dans le cas présent, aux phrases suivantes :

> *Les deux sœurs, qui étaient veuves, ayant une place dans le monde, la considéraient un peu comme un être insignifiant. On la traitait avec une familiarité sans gêne que cachait une sorte de bonté un peu méprisante pour la vieille fille.*

Cette bonté méprisante ne pourrait être sincère, dit l'une des élèves, *c'est une bonté hypocrite car c'est à cause de la société et de l'opinion des autres qu'elles sont obligées d'être gentilles avec elle,*

ou alors : *elles ne peuvent envoyer leur sœur à l'hospice à cause de ce que diront les gens,*

ou encore : *Lison va peut-être laisser un héritage, alors sa famille doit la supporter, mais elle est mise en isolement dans sa chambre, jusqu'à sa mort.*

3. ANALYSE DU CORPUS

On peut noter à travers les réponses que les élèves cherchent une raison plausible à un comportement incompréhensible, et pour ce faire, ils puisent dans leur propre culture, dans ce qui fait partie de leur quotidien, par exemple, la peur du « qu'en-dira-t-on ».

En parlant de ce sentiment d'indifférence éprouvé par la famille envers la vieille fille, un élève a présenté en l'analysant une autre justification tirée du texte, à savoir la phrase : *Les enfants ne montaient jamais l'embrasser dans sa chambre. La bonne seule pénétrait chez elle.* Pour cet élève, Lison est considérée comme inférieure aux autres personnes qui habitent la maison, puisque seule la bonne va la voir dans sa chambre.

Les enfants sont influencés par le comportement de leur parents, dit-il, *sinon, ils seraient toujours avec leur vieille tante, qui pourrait leur raconter des histoires et s'occuper d'eux.*

La réponse de l'élève contient une vérité culturellement marquée. En effet, dans le monde arabe, la vieille fille, qui est récupérée par l'un des membres de la famille, à la mort de ses parents, acquiert un statut particulier, celui de « nurse », à qui l'on confie volontiers les enfants des frères et sœurs. Et il est communément connu dans la culture arabe, que ces personnes s'occupent très bien des enfants puisqu'elles trouvent l'occasion de canaliser leur surplus de tendresse en jouant le rôle de mère dont elles ont été privées par le célibat. C'est pourquoi les élèves

s'étonnent du comportement de ces enfants qui négligent cette vieille tante au lieu de se réfugier dans sa chambre pour entendre les histoires merveilleuses qu'elle est censée savoir très bien raconter. Nous pouvons déceler dans ces réponses les échos d'expériences personnelles ou même des souvenirs qui émergent à l'occasion de cette séance de lecture et cela est heureux, car il signifie que l'élève s'implique tellement qu'il s'approprie le personnage et l'intègre à sa propre histoire.

Pour d'autres élèves, ce comportement trouve son fondement dans les bases mêmes de la société française qui est pour eux une société individualiste et matérialiste. La plupart d'entre eux se montre d'accord sur la froideur qui caractérise les relations entre les individus en Occident. Ce genre de stéréotype peut se lire à travers leurs réponses diverses qui touchent à différents domaines de la vie des Français.

La solitude de Lison, l'indifférence et le mépris que lui réservent les membres de sa famille servent de tremplin qui permet à beaucoup d'élèves d'exprimer leurs jugements sur le mode de vie de l'Autre. Tel est le cas de cette réflexion d'un élève, qui prend comme exemple, pour étayer son raisonnement, un évènement très médiatisé, qui a eu lieu en France, l'été 2003.

> *Le comportement de la famille de Lison n'est pas étonnant,* dit-il, *parce qu'il relève d'une attitude commune aux Français. Ils délaissent les vieux qui n'ont plus de rôles dans la société, ils les envoient dans les maisons de retraite ou les écartent de leur vie, même si ce sont des membres de leurs familles. Il suffit de se rappeler la canicule de l'été 2003, qui a fait des milliers de morts, tous des vieux ou des misérables. La plupart de ces morts n'ont pas été récupérés, parce qu'on n'a pas retrouvé leurs familles*.

Et un autre élève de confirmer en évoquant les SDF (sans domicile fixe), mais en ajoutant une comparaison avec la situation dans son propre pays :

Les rapports entre les individus sont tellement froids qu'on peut trouver, en France, des SDF qui ont une famille ou des enfants et qui préfèrent vivre dans la rue et non avec leurs familles. Par contre, en Tunisie, on ne pourrait jamais permettre qu'un membre de notre famille ou même un inconnu, dorme dans la rue ou meurt de faim ou de froid, chacun doit trouver une aide au nom de la miséricorde recommandée par l'islam.

Dans le même ordre d'idées, une élève propose l'exemple des rapports de voisinage, qui est une notion intrinsèque à la culture arabo-musulmane et qui fait partie des recommandations du prophète, que ne manque pas d'évoquer l'élève dans sa réponse.

En France, dit-elle, *on peut habiter pendant des années, le même immeuble, sans se connaître, ni jamais s'adresser la parole. Alors que chez nous ça ne peut pas arriver, puisque notre prophète Mohamed a recommandé de prendre soin du voisin, même le plus éloigné (jusqu'au septième voisin).*

Et un autre élève d'ajouter :

En effet, notre religion nous recommande de nous occuper les uns des autres comme si nous formions un seul corps, si l'un des membres est touché tout l'organisme en souffre .:

En traduction du « hadith « :

" مثل المؤمنون كمثل الجسدالواحد إنا إشتكى منه عضو تداعى له سائرالجسد بالسهر
والحمى"

Les exemples sont fondés sur une opposition entre deux mondes différents, l' « Orient » pauvre mais moral et l' « Occident » riche mais immoral, laquelle opposition trouve son fondement dans la comparaison des religions. Il en ressort que le musulman, par opposition aux autres, ne peut ignorer les malheurs de ceux qui l'entourent, qu'ils soient parents, voisins ou inconnus. Bien au contraire, pour être un bon musulman, on devrait faire preuve de compassion et de solidarité vis-à-vis de ce que le coran appelle « son frère le musulman ».

Il est donc clair que les jugements qu'émettent les élèves sur le comportement de la famille de Lison, et par là même, sur celui de tous les Français, passe par un processus de filtrage, qui se traduit par la distinction entre leur valeurs propres, qu'ils puisent, essentiellement, dans leur identité arabo-musulmane et celles qu'ils croient être celles de tous les Français.

Parmi les exemples proposés, un grand nombre est puisé dans leur référent religieux commun. Même les référents sociaux, comme par exemple le statut de la vieille fille qui doit être bien traitée par les membres de la famille, sont indirectement reliés aux instructions de la religion musulmane.

En effet, à travers les réponses des élèves, nous avons pu constater qu'ils considéraient que leur religion est à l'origine de toutes les qualités de générosité, d'entraide, de soins réservés aux pauvres et aux démunis. Et ceci s'est trouvé confirmé, quand nous avons demandé aux élèves, dans le cadre d'un débat, si ces notions de solidarité, de charité, etc., évoquées auparavant, ne faisaient pas aussi partie des fondements des autres religions. Leur réponses ont révélé, dans un premier temps, une ignorance des fondements des religions différentes de la leur, et dans un deuxième temps, un profond degré d'intolérance et d'ethnocentrisme qui se traduit parfaitement dans les propos suivants :

> *Quels que soient les éléments positifs qu'on peut retrouver dans les autres religions,* affirme l'un des élèves, *il n'en reste pas moins vrai que la religion musulmane est la meilleure religion. Dieu ne nous a-t-il pas dit que nous étions le meilleur peuple sur terre ?*
> En traduction de :
> وكنتمخير امة أخرجت لناس تأمرون بلمعروف و تنهون
> عن المنكر

Cet ethnocentrisme, explicitement exprimé, pourrait choquer et être considéré comme contre-productif sur le plan pédagogique. Or, nous pensons qu'il n'en est rien, puisqu'il servira comme élément de base à la démarche interculturelle. En réalité, l'ethnocentrisme existe bel et bien chez les élèves, mais il est souvent

inexprimé et sous-jacent à leur réflexion, il est donc d'autant plus dangereux quand il est ignoré. De ce fait, l'activité de lecture, si elle permet de pousser les élèves à dévoiler le fond de leur pensées, aura aidé à combattre ces jugements de valeur, en les présentant au grand jour, au grand étonnement de ceux-là mêmes qui les ont exprimés. Nul n'ignore que la culture a tendance à se naturaliser, mais l'élève, ne sachant pas que ses idées sont le produit de sa culture et non d'une réflexion propre, peut découvrir, en confrontant les points de vue, qu'il existe d'autres façons de voir le monde que celle qu'il connaît et qu'il croyait unique. C'est à travers ce jeu de miroir, que l'élève va se voir Autre, et c'est en effectuant un retour sur soi, qu'il verra que son opinion sur les êtres et les choses est principalement culturelle.

Pour que cette étude de texte constitue à la fois un enrichissement sur le plan culturel et une possibilité de porter un regard critique sur sa culture propre, il fallait inciter les élèves à se rendre compte de la position critique de Maupassant. C'est ainsi qu'en comprenant que le texte ne fait qu'illustrer l'intérêt de Maupassant et sa sympathie pour les personnes incomprises, quelques élèves relativisent leur jugement de départ. Nous avons profité de ce recul pour proposer aux élèves d'autres exemples qui montrent la charité des Occidentaux à l'instar des organisations humanitaires et des associations caritatives. Nous avons aussi affirmé, pour aller dans le même sens, que toutes les religions se recoupent dans ce domaine et qu'ils considèrent que les relations humaines doivent être basées sur un rapport de charité et d'entraide. Mais il faudrait aussi signaler que nous avons ressenti une réticence de la part de quelques élèves. Il est vrai, qu'à ce niveau du cursus et n'étant pas préparés à cette démarche, les élèves ne sont pas tous prêts à remettre en question leur opinions de départ et persistent à penser qu'ils sont les meilleurs. Considérons par exemple le cas de cet élève qui réagit aux remarques de ses camarades en disant :

Maupassant est une exception car c'est un écrivain et ces derniers sont souvent plus sensibles que les gens normaux. On ne peut donc pas le considérer comme exemple à la tolérance des français en général.

Cette réflexion permet, à elle seule, de nous montrer la résistance de quelques élèves à la démarche interculturelle tant le poids des préjugés pèse sur leur raison.

Pour aller plus loin nous leur posons la question suivante : *Quel est, selon vous, le statut de la femme célibataire dans notre société ?* Car nous pensons qu'en en parlant ils pourraient se départir de leur ethnocentrisme de départ en reconnaissant que ce type de personnage ne bénéficie pas toujours d'un excellent traitement. Nous pouvons citer quelques réponses qui mettent en avant la soumission des femmes célibataires à l'autorité de la famille:

La femme célibataire n'est pas libre, dit un élève, *elle ne vit jamais seule, si ses parents meurent elle est obligée de vivre avec des membres de la famille.*

Ou bien : « A la mort de ses parents, elle est prise en charge par son frère ou son oncle, elle vit sous la tutelle des hommes de la famille car elle n'a pas de mari pour prendre soin d'elle », ajoute un autre.

Ou encore :

La vieille fille représente une charge pour la famille, c'est une responsabilité que les parents, avant de mourir, laissent à leurs autres enfants. Elle est parfois maltraitée.

Et dans le même ordre, nous avons retenu la remarque suivante :

La vieille fille est parfois mal vue par la société, on la critique et on se moque d'elle. Pour certains c'est une honte.

En effet, renchérit un autre, *les parents essayent de la caser avant de mourir parce qu'ils ont peur qu'elle ne trouve personne pour s'en occuper après eux.*

Les réponses que nous avons retenues montrent bien que la société tunisienne peut être injuste envers les femmes célibataires. Ceci permettra aux élèves de se rendre compte que l'indifférence et la cruauté ne sont pas l'apanage des seuls Français et que la société dont ils font partie et qu'ils présentaient comme irréprochable, au début de la séance, peut se révéler aussi injuste que la société française qu'ils critiquaient.

4. CONCLUSION

C'est ainsi que les élèves ont réussi, par delà tout obstacle culturel, à s'approprier le texte. Peu importe qu'ils n'aient pas réussi à dégager la dimension christique d' « *éternelle sacrifiée* » qui caractérise le personnage, comme on peut le lire dans quelques analyses de ce texte[2], du moment que ce n'est que l'une des lectures possibles et non l'unique. L'essentiel est que leur culture leur a permis de retrouver un sens au texte, et comme nous l'avons dit précédemment, nous avons l'impression que les interprétations des élèves sont, peut-être, des échos d'histoires personnelles ou de scènes observées dans leur entourage. Avec l'aide de l'enseignant, qui doit préparer un questionnement ciblé et se charger de synthétiser les différentes réponses, l'élève sera à même de prendre du recul, et mieux encore, à se voir à travers la culture de l'Autre, à relativiser ses opinions, et ceci n'aura en rien altéré son plaisir de lecture, bien au contraire.

Les élèves que nous avons rencontré, malgré leur ignorance totale des conditions de production du conte de Maupassant, et au-delà des considérations aristocratiques inhérentes au texte, qu'ils n'ont, du reste, pas remarquées, n'ont pas eu du mal à adopter le point de vue de l'auteur et de se révolter, à leur manière, « *devant le martyre des faibles et des déshérités de la vie* » (Hannachi, 2002 : 36). Cette compassion pour Lison portait les traces de l'identité culturelle des élèves, enclins, de part l'influence inconsciente de leur religion, à vouloir aider les faibles. Ils ont aussi pris conscience qu'il existe bien,

dans leur société, ou même parmi eux, des individus qui se comportent aussi comme les sœurs et les neveux de Lison.

Nous tenons quand même à préciser que la démarche décrite dans cette expérience n'a pas été facile à mettre en place dans la mesure où la résistance de quelques élèves a parfois mené la séance à un blocage. Quelques élèves ont trouvé aberrant de considérer que les Français puissent être aussi cléments que les Arabes et les musulmans. Ils ont résisté à l'idée qu'il puisse exister un peuple aussi solidaire que le leur et ont rejeté l'idée selon laquelle Maupassant serait un échantillon de plusieurs autres Français qui sont aussi compatissants qu'eux-mêmes voire plus. Il serait donc judicieux de montrer aux élèves, dès les premières années du cursus, l'intérêt que pourrait avoir une démarche qui leur permette de confronter les points de vue et d'admettre qu'il existe plusieurs façons de voir le monde et les choses. Ceci leur permettra de minimiser l'impression qu'ils ont d'avoir toujours raison et les aidera à réviser leur attitudes ethnocentriques et partant ils pourront entamer ce que Besse appelle *« éducation interculturelle »*.

NOTES

[1]La question était : « Quels sentiments, les membres de la famille, éprouvent-ils pour Lison ? Pourquoi d'après-vous ? »
[2]Lire au cycle 2. http://www.w3.org/TR/DTD/xhtml

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ABDALLAH-PRETCEILLE Martine, 1992, *Quelle école pour quelle intégration ?* , Paris, Hachette.

SÉOUD Amor, 1997, *Pour une didactique de la littérature,* Paris, Hatier-Didier, Coll. LAL.

HANNACHI Habib, 2002, *Parcours : Le français en Troisième année de l'enseignement secondaire,* Ed. C.N.P, Tunis.

RIASSUNTO

La classe di francese in quanto lingua straniera è il luogo ideale per l'attuazione di un approccio interculturale che permette lo scambio e l'arricchimento mutuale di cui parla Porcher, visto che solo nella classe di lingua l'alunno prende coscienza delle particolarità della propria lingua/cultura al contatto di una lingua/cultura che gli è sconosciuta. È questa l'idea che verrà esposta nella nostra comunicazione.

TEXTE SUPPORT :

C'était une petite femme qui parlait peu, s'effaçait toujours, ne faisait point de bruit, apparaissait seulement aux heures des repas, remontait ensuite dans sa chambre où elle restait enfermée sans cesse. Elle avait un air bon et vieillot, un œil doux et triste, et ne comptait presque pas dans la famille.

Les deux sœurs, qui étaient veuves, ayant tenu une place dans le monde, la considéraient un peu comme un être insignifiant. On la traitait avec une familiarité sans gêne que cachait une sorte de bonté un peu méprisante pour la vieille fille. Elle s'appelait Lise, étant née aux jours où Béranger régnait sur la France. Quand on a vu qu'elle ne se mariait pas, qu'elle ne se marierait sans doute point, de Lise on avait fait Lison. Aujourd'hui elle était « tante Lison », une humble vieille proprette, affreusement timide même avec les siens, qui l'aimaient d'une affection participant de l'habitude de la compassion et d'une indifférence bienveillante.

Les enfants ne montaient jamais l'embrasser dans sa chambre. La bonne seule pénétrait chez elle. C'est à peine si on savait où était située cette chambre, cette chambre où s'écoulait solitairement toute cette pauvre vie. Elle ne tenait point de place. Quand elle n'était pas là, on ne parlait jamais d'elle, on ne songeait jamais à elle C'était un de ces êtres effacés qui demeurent inconnus même à leur proches, comme inexplorés, et dont la mort ne fait ni trou ni vide dans une maison, un de ces êtres qui ne savent entrer ni dans l'existence ni dans les habitudes, ni dans l'amour de ceux qui vivent à côté d'eux.

Elle marchait toujours à petits pas pressés et muets, ne faisait jamais de bruit, ne heurtait jamais rien, semblait communiquer aux objets la

propriété de ne rendre aucun son, ses mains paraissaient faites d'une espèce d'ouate, tant elle maniait légèrement et délicatement tout ce qu'elle touchait.

Quand on prononçait : « tante Lison », ces deux mots n'éveillaient pour ainsi dire aucune pensée dans l'esprit de personne. C'est comme si on avait dit : « la cafetière » ou « le sucrier ».

Guy De Maupassant, *Par un soir de printemps, 1885*

LETTRES FRANÇAISES D'UNE PERSANE OU QUAND L'INTERTEXTUEL SE CONFOND AVEC L'INTERCULTUREL

Amor SÉOUD
Université de Sousse, Tunisie

La mondialisation, que certains préfèrent appeler 'globalisation', apparaît pour beaucoup comme un processus d'uniformisation de la pensée et des valeurs. Pour les thèses les plus pessimistes, auxquelles le cours des événements, depuis le 11 septembre 2001 en particulier, semble donner raison, l'éclatement des frontières donne lieu à un écrasement des identités, qui fait craindre le fameux « choc des civilisations » dont parle Samuel Huntington (1997). Il est bien vrai que occidentales, peut provoquer des réactions de résistance qui parfois se manifestent par une violence spectaculaire ici et là dans le monde.

Mais voici que, dans ce contexte de crise identitaire, où on en arrive au bout du compte à ne plus savoir qui est qui, une iranienne publie un roman au titre intriguant : *Comment peut-on être Français ?* Une iranienne, Chahdortt Djavann, qui *a priori* n'est pas tellement fière de l'être, qui aurait aimé être française, d'où l'interrogation qui fait le titre…

En tout cas, dès ce titre, qui fait écho à la célèbre question de Montesquieu : « Comment peut-on être Persan ? », (1993) l'iranienne en question revendique visiblement l'héritage des Lumières.

Dans son roman, elle continue l'expérience littéraire des *Lettres persanes*, tout en l'inversant. De la même façon que Montesquieu s'était glissé dans la peau de ses personnages persans, elle va chercher à entrer dans la sienne jusqu'à faire de lui son personnage principal, à qui elle va adresser des lettres fictives où elle fait la satire, comme lui jadis, des peuples d'Occident et d'Orient. En fait, elle ne fait que prendre la relève de l'auteur des Lumières, sa motivation étant toute trouvée : « Les auteurs comme vous manquent cruellement à notre époque », lui dit-elle en postscriptum. (Djavann, 2006 : 233)

Va-t-elle être à la hauteur de la tâche ? Elle le tentera, en adoptant la même démarche que lui : va-et-vient entre Paris et Téhéran, la société occidentale et la société orientale, etc. ; les thèmes qui lui sont chers : la condition de la femme, la religion, le pouvoir, etc. ; ses idées : que la vertu s'hérite de la nature, qu'elle n'est que l'accomplissement du plaisir, etc., et enfin jusqu'à son style :

> *Les peuples d'Orient souffrent d'un complexe d'infériorité et les peuples d'Occident d'un complexe de supériorité. Les premiers attribuent à la nature de leur être les déficiences de leurs institutions et de leurs gouvernements et les autres attribuent à la nature de leur être l'efficience de leurs institutions et de leurs gouvernements. Les progrès et la civilité des peuples bien que différents, seraient égaux dans les différents pays si l'éducation et la démocratie des gouvernements.* (p. 177)

On croirait lire les Lettres persanes elles-mêmes. La relève (ou l'imitation) semble donc réussir, mais ce qui importe pour Djavann visiblement, c'est surtout d'être à la hauteur du principal personnage femme de Montesquieu : Roxane, comme elle le lui fait savoir dans l'une de ses lettres : « J'espère être bientôt à la hauteur de votre Roxane imaginaire. » Celle-ci est l'une des femmes d'Usbek, qui, à la différence des autres femmes du harem, se révolte contre lui, le trompe et le lui écrit, en lui affirmant que dans la servitude de sérail où elle a vécu, elle a toujours été une femme libre, parce qu'elle a « réformé ses lois sur celles de la nature », qui sont celles de la liberté (p. 279). Cette idée de liberté fondée sur les lois de la nature,

idée que Roxane était la seule femme du harem à porter, ne peut s'expliquer chez elle que par la seule volonté de Montesquieu qui, en bon philosophe des Lumières, explique la valeur de la liberté par référence à la nature. Roxane est pour ainsi dire son porte-parole, - et c'est notamment pour cette raison que Djavann choisit d'appeler Roxane son personnage principal, qui n'est autre que Chahdortt elle-même, de la même manière d'ailleurs que la Roxane des Lettres persanes représente Montesquieu en personne…

Aussi, les deux Roxane vont-elles totalement fusionner, Djavann s'ingéniant à montrer à quel point sa Roxane à elle n'est qu'une réincarnation de l'autre. Elle la présentera tour à tour comme la Roxane insoumise, la Roxane rebelle, la Roxane hérétique, la Roxane audacieuse. « J'étais née pour être libre », lui fera-t-elle proclamer à la fin, (p. 205) , dans une formule qui aurait pu être dite par son illustre prédécesseur, tout comme par n'importe quel philosophe des Lumières d'ailleurs. Bref, « on aurait pu croire que les deux Roxane ne faisaient qu'une », indique Djavann elle-même (p. 130). La filiation est donc parfaite, et comme une même identité prépare un même destin, la deuxième Roxane va au suicide comme la première, attitude qui, comme le penserait Montaigne, que Montesquieu connaît sans doute très bien, serait l'expression ultime de l'exercice de la liberté. Mais le suicide de la deuxième Roxane échoue, grâce à un miracle : dans sa chambre d'hôtel elle s'est taillée les veines, mais le client précédent avait oublié une veste dans l'armoire et est repassé à la chambre pour la récupérer, – le Samu est appelé… La Roxane de Djavann, elle, n'est donc pas morte, puisqu'elle est elle-même Djavann, auteur du livre !

Cette filiation de Roxane à Roxane, c'est-à-dire de Djavann à Montesquieu, nous intéresse en elle-même, de par le domaine propre qui nous réunit, celui de la pédagogie. Les *Lettres persanes* sont à notre avis l'œuvre la plus indiquée du patrimoine pour une réflexion sur l'interculturel. On peut même la considérer, si on fait abstraction de quelques essais de Montaigne, comme fondatrice de cette démarche qui, deux siècles plus tard, s'appellera « pédagogie interculturelle ». Que telle ou telle littérature la reprenne aujourd'hui

à l'heure de la mondialisation menaçante ne peut que nous arranger, et *a fortiori*, peut-être, quand cette littérature est francophone, en raison de la diversité culturelle qui caractérise le champ de la francophonie. Que cette reprise soit en plus persane, qu'elle se présente manifestement comme la suite de l'œuvre de Montesquieu est une opportunité bien particulière dont une classe de français, à un moment où le besoin de démarches interculturelles est de plus en plus pressant, devrait allègrement profiter…

La pédagogie interculturelle est aujourd'hui (voir Collès, 1994) bien connue, mais plus connue que pratiquée, y compris, paradoxalement, en Français Langue Etrangère. On peut évidemment d'autant plus le regrette que les risques de « choc des civilisations » ou de conflits identitaires évoqués au début sont pressants aussi. L'éducation interculturelle, à l'heure de la globalisation, devient une priorité. On doit d'abord, en classe, travailler sur ses finalités, pour en faire matière à études, un objet de réflexion en soi. Comme les *Lettres persanes* de Montesquieu, celles de Djavann nous fournissent de bons exemples, qui, incitant à la réflexion en effet, ne peuvent pas ne pas « inspirer » l'élève, et qu'il suffit à la limite de lui présenter en classe. L'objectif de la leçon est dans ce cas de mettre simplement les élèves en situation d'identifier le problème, comme dans nos exemples suivants :

> *Les religieux fanatiques, qu'ils soient rabbins, curés, pasteurs ou mollahs, se prennent pour les représentants de Dieu et dictent la façon dont il faut aimer Dieu. Les recettes pour le salut de l'âme sont si nombreuses, entre les juifs, les catholiques, les protestants et les musulmans, qu'on s'y perdrait comme dans une jungle. Chacun affirme détenir la meilleure recette. Ils se disputent sans cesse sur ce que Dieu nous proscrit, sur ce qu'il pardonnerait ou punirait, sur ce qu'il faudrait faire ou ne pas faire, manger ou ne pas manger, croire ou ne pas croire, être ou ne pas être […] De tous côtés, les religieux prétendent être un modèle universel et se réclament des préceptes de Dieu. Il n'y a pas de religieux qui ne juge sa religion au-dessus des autres…* (p.185)

> *Il y a des Iraniens fort imbus d'eux-mêmes : ils ont tout vu, tout connu, tout pensé et savent tout. Ils prétendent être le meilleur peuple du monde, avoir la*

plus grande culture, la plus belle langue, la civilisation la plus ancienne et l'histoire la plus glorieuse […] Vous connaissez les Persans, ils sont toujours plus empressés à dénoncer les défauts d'autrui qu'à s'examiner eux-mêmes, comme votre Usbek […] Certains, sans avoir jamais lu votre livre, mais pour avoir juste entendu la phrase « comment peut-on être persan ? », qui est devenue une sorte de Maxime, affirment que vous faites l'éloge de la culture persane et de la société iranienne de l'époque. Il n'y a aucune limite à la prétention iranienne. (p.154)

On voit tout de suite que le mal que les élèvent identifient facilement est l'ethnocentrisme, ce sentiment de supériorité d'un peuple sur les autres, bien sûr, dont on connaît les conséquences plus fâcheuses les unes que les autres, rejet de l'autre, intolérance, xénophobie, etc. L'objectif est donc de sensibiliser les élèves à l'importance du principe contraire, de la relativité des valeurs. Il faudra bien entendu au passage vaincre un certain nombre de difficultés bien connues aussi (voir Pretceille, 1986). Le texte de Djavann nous aide à les circonscrire.

La plus importante est liée au fait qu'on ne voit le monde qu'à travers soi (Séoud, 1997). C'est ce phénomène qui explique ce que l'on appelle le « choc culturel ». En exploitant notre roman en classe, on insistera sur l'expression de l'étonnement consécutif au premier contact de Roxane avec Paris et la réalité française. On expliquera aux élèves comment cet étonnement, qui chez elle va jusqu'à l'ahurissement, matérialise l'idée qu'on ne voit le monde qu'à travers ses propres représentations – celles, pour le cas de Roxane, qu'elle tient de son monde d'origine. Et les manifestations de l'étonnement, dans le roman, ne manquent pas : étonnement face, d'abord, à sa propre sécurité de femme :

Chose étrange, dit-elle, pendant une semaine de flânerie à Paris, de promenades nocturnes, d'heures passées aux terrasses des cafés, Roxane ne fut accostée, importunée, harcelée par aucun homme. (p. 29)

Pour expliquer les raisons de cette perplexité, il suffirait, pour l'enseignant, de faire lire cet autre extrait :

> *Mon arrivée à Paris fut un miracle. Quoi ? Nulle fatalité ne condamnait les femmes à se dissimuler dans l'ombre étouffante du voile ? On pouvait à loisir se promener où l'on voulait ? Aucune police des mœurs ne décidait à votre place de ce qu'il vous était loisible de dire ou de faire ?* (p. 139)

L'enseignant n'a besoin d'aucune autre démonstration, pour expliquer cet étonnement, que de mettre en valeur le recours à la négation dans le discours : « Nulle fatalité ne condamnait… Aucune police ». C'est tout l'Iran qui explique le premier contact de Roxane avec Paris. Ainsi, étonnement encore, voire stupéfaction, face au « supermarché », en fait un Monoprix du coin, qui était, dit-elle, « un autre monde », signe de l'abondance que son monde à elle ignore ; étonnement toujours, face à l'édifice du Sénat, dont le jardin était un jardin public, parce qu'il est inconcevable, chez elle, que le jardin d'une institution officielle soit un jardin public, etc. Autant de situations exploitables en classe pour préparer à l'idée qu'on ne voit la réalité qu'à travers nos représentations personnelles. A fortiori, d'ailleurs, quand ces représentations se sont naturalisées. « Rien n'était naturel dans ce nouveau monde », s'exclame-t-elle ! (p. 82) Evidemment, puisque l'ordre naturel, c'est dans son monde à elle ! Heureusement que, son séjour parisien se prolongeant, son observation s'affinant, elle a pu se rendre compte que le naturel change de camp. C'est ainsi que marcher tête nue sous la bruine d'automne, prendre un verre à la terrasse d'un café, faire la queue devant une sale de spectacle en bavardant avec les voisins sans considération de leur sexe, se laisser aller, chantonner, prendre le bras de son compagnon et éventuellement l'embrasser en public, sont des attitudes ou des gestes qui finalement lui paraissent naturels chez les jeunes Parisiennes qu'elle se met à envier.

Quand, profitant de ce même naturel parisien, elle a appris à faire du vélo et à circuler en abandonnant ses cheveux aux quatre vents – sans doute pour oublier à jamais le port du voile, elle s'est fait arrêter dans un sens interdit. Au commissariat, quand elle est interrogée par la police, de mauvais souvenirs ont resurgi. Elle était

en visite touristique à Ispahan avec deux camarades de l'université, femmes bien sûr. Elles se sont arrêtées sur un pont public pour reposer leurs pieds, se sont déchaussées. Les gardiens de la morale islamique les ont arrêtées, conduites au poste, violentées, violées et même, pour l'une d'elles, engrossées. Ledit souvenir a fait basculer Roxane dans la dépression…

Cet épisode est également exploitable en classe, du point de vue qui nous préoccupe – la naturalisation de la culture, dont il s'agira d'évoquer le danger avec cette fin malheureuse. On mettrait l'accent, avec les élèves, sur le fait que, pour les gardes islamiques, les trois jeunes filles n'ont pas enlevé chaussures et chaussettes, elles se sont déshabillées, et ils le leur disent ; elles ne sont pas des promeneuses mais elles « font le trottoir », et ont le leur dit aussi, en les traitant de « sales putes de traînées » (p. 261). Le problème est qu'ils devaient le penser vraiment – à cause des représentations qui étaient les leurs. Ils étaient aussi sincères que l'était par exemple Usbek quand il disait à Roxane qui était sa préférée du harem, que le Ciel la lui a donnée pour faire son bonheur à lui, ou quand, à Paris, il a cru que les femmes, parce qu'elles se présentaient devant les hommes à visage découvert, avaient perdu toute retenue et voulaient faire craquer tous les hommes !

L'attitude des gardes islamiques n'est donc pas détachable d'un contexte social où une femme peut être coupable d'un sourire complice ou d'une mèche de cheveux qui dépasse, contexte où on considère, comme le dit l'un d'eux, qu'un « *homme ne sort jamais du droit chemin sans qu'une femme l'y incite* » (p. 265).

Mais le plus grave, c'est que cette culture semble bien naturalisée. C'est pourquoi Roxane et ses deux camarades n'ont rien dit des sévices subis à personne – elles risquaient la lapidation ou l'assassinat. On devrait donc, en classe, accorder à ce phénomène de la naturalisation toute la place qui lui revient, en expliquer éventuellement les dangers, en particulier quand cette culture naturalisée met en cause comme ici les droits de l'homme. Reste à se doter des moyens pédagogiques qui permettent d'atteindre à terme

les objectifs salutaires de l'interculturel, une fois comprise l'importance des enjeux…

Là aussi notre texte offre de bonnes opportunités pour mettre en œuvre une démarche qui, au plan théorique, est vulgarisée depuis un certain temps, et qui se fonde essentiellement sur le comparatisme (Lits, 1994). L'hypothèse de base est qu'on ne peut se connaître qu'à travers l'autre, et la technique est tout simplement celle de l'observation : comme dit Todorov (1989), observer les différences pour découvrir les propriétés – ce qui veut dire que, d'un point de vue pédagogique, plus ces différences sont grandes, plus l'observation, et donc la découverte des particularités, seront faciles. D'où l'intérêt de notre texte justement, qui confronte deux cultures à l'extrême opposé l'une de l'autre. Un peu comme les *Lettres persanes* de Montesquieu, mais plus encore, vu le décalage du temps, qui a creusé l'écart entre les deux civilisations, comme le fait remarquer pertinemment notre iranienne dans sa lettre à Montesquieu :

> *Les mœurs en Iran ont peu évolué. L'Iran d'aujourd'hui a encore du retard par rapport à la France de votre époque. Et la France d'aujourd'hui a fait sa révolution. Elle a trois siècles d'avance par rapport à votre époque : imaginez donc l'écart entre les deux pays. Cet écart est si grand que les changements me font tourner la tête. La liberté d'expression, la liberté sexuelle, le mode de vie, l'éducation des enfants, la mentalité des gens, le progrès des sciences, de l'art, tout est différent de mon pays. Je me demande : est-ce bien la même terre qui nous porte ? Est-ce bien le même ciel qui nous entoure ?* (p. 134)

Les écarts sont si grands, Djavann en rend compte avec une pugnacité si forte, une pointe si fine (pensez donc aux cheveux aux quatre vents d'un côté et à la mèche de cheveux qui dépasse de l'autre !) ; bref, la focalisation sur les contrastes est si accentuée tout le long du roman, qu'à la limite il suffirait de le faire lire pour que l'opération de mise en cause de soi, de retour sur soi à travers l'autre s'enclenche. Un iranien ou une Iranienne qui lirait ce texte ne peut pas ne pas être bousculé par sa lecture. Mais comme chacun sait l'intégrisme, l'ethnocentrisme, le manichéisme, les préjugés, etc., que la pédagogie interculturelle devrait combattre, ne sont pas

qu'iraniens. Le problème est que les élèves refusent de lire (ou de lire intégralement) une œuvre – d'où l'utilité de miser sur les séquences ou les extraits les plus significatifs et des exercices appropriés.

Séquences qui frappent l'esprit, d'abord, qui peuvent produire un déclic. Je songe entre autres celle où l'auteur met en avant ce moment bien curieux de notre histoire où certains hommes, du côté de l'Occident, développent des recherches de pointe par exemple en génétique pour triompher des maladies jusqu'ici invaincues, en physique pour visiter les astres ou reproduire l'énergie du soleil, pendant que d'autres hommes, du côté de l'Orient,

> *ne se soucient que du voile des femmes ; ils se demandent quel tissu, quelle couleur, quelle longueur seraient aptes à mieux dissimuler la chevelure des femmes, de quel pied, le droit ou le gauche, il faut entrer dans les toilettes, et s'il est permis de manger une volaille sodomisée.* (p. 241).

Un rapprochement de cette nature interpelle l'élève forcément. Que l'on se rendre compte : d'un côté on pense à conquérir la planète Mars et de l'autre, on cherche à savoir comment ou par quel pied entrer dans les toilettes ! D'autres rapprochements le feront forcément réfléchir aussi, comme quand, traitant dans une autre lettre à Montesquieu de la grande liberté sexuelle en France, l'auteur prend soin de préciser qu'en revanche la pédophilie est un crime dans ce pays, « alors qu'en Iran comme dans beaucoup de pays musulmans – ajoute-t-elle – les fillettes sont bonnes à marier dès l'âge de neuf ans » (p. 200).

On demandera à l'élève le cas échéant de faire l'effort d'imaginer ce qu'un Français pourrait penser de ces mariages-là, de se voir comme l'Autre nous verrait – exercice de décentrement qui est au cœur du dispositif pédagogique, de mise à distance de soi, qui préfigure un retour sur soi, une remise en cause de soi… La réussite est au bout. Dans le cas considéré, cette réussite sera là quand l'élève musulman en arrive à se demander en fin de compte, si ce type de mariage (avec la fillette de neuf ans) n'est pas une forme de pédophilie…

Cet élève sera convaincu, en fin de compte aussi, qu'on ne peut vraiment se connaître qu'à travers l'Autre, – et lira avec plaisir *Comment peut-on être Français ?*

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

COLLES Luc, 1994, *Littérature comparée et reconnaissance interculturelle,* Bruxelles, De Boek-Duculot.

DJAVANN Chahdortt, 2006, *Comment peut-on être Français ?* Paris, Flammarion.

LITS Marc, 1994, *Approche interculturelle et identité narrative*, Paris, Etudes de Linguistique Appliquée, n°93.

MONTESQUIEU Charles-Louis, 1993, *Lettres persanes*, Paris, Booking International.

PRETCEILLE- ABDALLAH Martine, 1986, *Vers une pédagogie interculturelle,* Paris, Pub. de la Sorbonne, INRP.

SEOUD Amor, 1997, *Les Lettres persanes ou les fondements d'une pédagogie interculturelle*, Namur, Enjeux, n°41, CEDOCEF.

TODOROV Tzvetan, 1989, *Nous et les autres*, Paris, Ed. du Seuil.

ABSTRACT

Our intervention will attempt to show that a current text of the French-speaking literature, How we can be French? The novel of Chadortt Djavann, Iranian woman-writer, comes to enrich the field of the intercultural knowledge, by underlining which type of educational exploitation can be made. It thus joins in the theoretical frame of the "intercultural pedagogy", as far as the notion of intercultural corresponds to a dialectical initiative of knowledge of one by the other one and the other one by one - initiative of whom we think that it misses cruelly in our classes of French, for lack of a "educational politics" today, which admits the hypothesis that any education is "political".

Métissages linguistiques et textuels

MÉTISSAGE LINGUISTIQUE ET CULTUREL DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE L'ÉCRIVAIN ALGÉRIEN FRANCOPHONE MOULOUD MAMMERI

Yasmine ABBES- KARA
ENS LSH, Bouzaréah, Alger

"Ecrire en arabe, c'est pour nous comme nous regarder dans un miroir. Le français nous oblige à un approfondissement en nous forçant à transposer" Mouloud Mammeri (1987)**, *Entretien avec Tahar Djaout*,** Edition **Laphomic,** collection **Itinéraires.**

Nous nous proposons de montrer dans cette étude, comment s'inscrit et se manifeste le métissage linguistique et culturel dans l'œuvre de M. Mammeri, représentative de la littérature algérienne des années cinquante et comment la singularité de son écriture ressortit de son imprégnation par les lieux physiques et culturels. Née dans un contexte de colonisation et de crise post-indépendance, cette littérature s'articule sur un double référent et de ce fait elle est travaillée par un discours du métissage qui se modifie en fonction du groupe social auquel appartiennent les auteurs.

> *Par son élaboration linguistique, ses références culturelles, les mythologies qu'elle met en œuvre, les transactions génériques qu'elle opère, le travail métaphorique (en prise sur un imaginaire et une imagerie nourrie à deux sources, qu'elle élabore au moins), elle tente d'exhiber et/ou de transgresser les frontières géographiques, linguistiques, civilisationnelles, culturelles et donne naissance à des formes de l'hétérogène.* (Khadda, 1996:12)

Comment se manifeste ce travail de réécriture et comment se situe-t-il d'emblée dans le métissage et donc dans l'interspécificité, l'hybridation ? Comment fait-il de l'hybride sa spécificité en déconstruisant l'opposition universel versus spécifique?

Les manifestations, les enjeux et les effets du métissage linguistique en tant qu'écriture hybride pourraient être appréhendés à travers le discours sur les langues et à partir des jeux de déconstruction/reconstruction du signe linguistique. Ce sont uniquement ces deux aspects qui seront examinés. Ma réflexion s'appuie sur les principes et les démarches de l'analyse du discours mais aussi sur des théories empruntées à la sociolinguistique.

I. APERÇU SUR LA LITTÉRATURE MAGHRÉBINE D'EXPRESSION FRANÇAISE.

L'émergence d'une littérature maghrébine d'expression française se situe, en Algérie, aux alentours du début de la colonisation. Elle est produite par des autochtones et par des Français. La littérature coloniale s'est développée en plusieurs étapes et a évolué selon le regard porté sur l'Algérie en ce temps-là. Une littérature exotique, « *faite de clichés sur le désert, les colons, les spahis ou les caïds* » est d'abord produite par des écrivains comme Guy de Maupassant et Flaubert, venus dans ce pays pour chercher le dépaysement. En effet, de

> *1830 à 1900, l'Algérie est vue comme une terre de conquête et de sensations nouvelles : terre de conquête à travers les témoignages de militaires, les mémoires de généraux, les récits de correspondants de guerre ; terre de sensations nouvelles chez ces écrivains (touristiques) venant y chercher une nouvelle Italie ou un Orient nouveau et ravis de rajeunir les poncifs romantiques.* (Déjeux, 1980 :13)

Ensuite, de

> *1900 à 1935, l'Algérie est vue comme un terroir. Elle se donne pour fonction de fonder une patrie algérienne à l'idéologie inégalitaire où l'autochtone*

vivrait en marge de la prospérité et des privilèges du colon, qui tirerait sa légitimité historique de l'héritage romain légué. (Déjeux, 1980 :13)

Ce renouvellement des thèmes émergea en 1889 avec *Sang des races* de Louis Bertrand, Isabelle Eberhardt, André Gide et Henri de Montherlant.

Enfin, à partir des années 35,

> *les thèmes se concentrent principalement sur une Algérie méditerranéenne tournée vers la mer, mais certains romanciers ravivent aussi des souvenirs du passé ; d'autres s'attachent à la description de milieux populaires.* (Khadda, 1996 :19).

Pour désigner cette génération d'écrivains, Gabriel Audisio parle de « l'Ecole d'Alger », alors que Camus lui préfère le nom d' « Ecole nord-africaine des lettres ».

Quant à la littérature maghrébine des Maghrébins, Nadjet Khadda distingue trois générations d'écrivains : les pères fondateurs (1920-1950) dont les œuvres cèdent le pas au débat idéologique sur l'assimilation ont émergé en Tunisie : Tahar Essafi et Mahmoud Aslam, en Algérie : Slimane Ben Ibrahim (*Khadra, danseuse des Ouleds Naïl*, 1910), Caïd Ben Chérif, (*Ahmed Ben Mostapha, goumier*, 1920), Abdelkader Hadj-Hamou (*Zohra, la femme du mineur*, 1925), Chukri Khodja (*El Eudj, captif des barbaresques*, 1929), Mohamed Ould Cheikh (*Myriam dans les palmes*, 1936), Ali Belhadj (*Souvenirs d'enfance d'un blédard*, 1941), Les frères Zénati (*Boulanouar, le jeune Algérien*, 1945).

Ils optèrent pour le choix de

> *la langue étrangère plutôt que le mutisme (…) Leur français, bien maîtrisé, n'avait presque pas de résonance culturelle, il était sans mémoire ou presque, ce qui pouvait permettre un débat politique mais plus difficilement une expression artistique, n'étant pas une langue du désir, tout juste une langue de nécessité. Aussi bien ces romans s'attachent-ils essentiellement à narrativiser un destin pris entre un être arabo-islamique dont tous ces auteurs font le noyau inentamable de leur spécificité et une adhésion, plus ou moins euphorique, à un idéal de francité - très abstrait - par lequel ils s'ouvrent à la modernité et à l'universalité.* (Khadda, 1996 :19)

La naissance de la deuxième génération de la consécration (1950-1970), qui donne ses lettres de créance à cette véritable littérature maghrébine, notamment en France, remonte à la seconde guerre mondiale et correspond à la période de lutte contre le système colonial. On assiste alors à un développement relativement important de la forme romanesque. Cette littérature en français était très remarquée à l'époque car elle a permis en outre d'intégrer au genre existant (la nouvelle ou la *quacida*) dans la littérature arabe un genre nouveau, le roman. Cependant, elle a suscité de vives réactions d'un côté comme de l'autre de la Méditerranée. Pour les Français, cette littérature était bien une preuve d'une assimilation heureuse ; pour les Algériens de l'époque,

> *ces écrivains n'étaient pas représentatifs de la société algérienne parce qu'ils se servaient de la langue française et non de l'arabe, parce qu'ils étaient édités en France ou parce qu'ils recevaient des prix étrangers.(*Khadda, 1996: 11)

Cette génération est inaugurée par Mouloud Féraoun dont *Le fils du pauvre* (1950) remporta un grand succès. Ensuite, en 1952, *La colline oubliée* de Mouloud Mammeri et *La grande maison* de Mohamed Dib furent aussi très bien accueillies. *La terre et le sang* de Mouloud Féraoun et *La statue de sel* du tunisien Albert Memmi paraissent en 1953.

En 1954, les écrivains marocains Driss Chraïbi (*Le passé simple*) et Ahmed Séfrioui (*La boîte à merveilles*) font leur apparition. A la même époque, il y eut *L'incendie* de Mohamed Dib et, en 1955, *Agar* de Albert Memmi, *Le sommeil du juste* de Mouloud Mammeri, *Les boucs* de Driss Chraïbi, *Le cadavre encerclé* de Kateb Yacine qui publia en 1956, un roman important, *Nedjma*. D'autres romanciers, Rachid Boudjedra, Nabile Farès, Assia Djebar et bien d'autres vont suivre par vagues successives ainsi que des poètes, dont les plus connus sont Jean Sénac et Bachir Hadj Ali.

Avec ces auteurs des années 50, le matériel verbal cesse d'être instrumental pour devenir objet d'investigation et donner à la culture et à l'inconscient un champ d'action élargi. Leur écriture commence alors à entretenir des relations électives avec l'enfance (via la scolarité) et donc à devenir langue de l'inscription mnémonique du sujet. Langue du désir, même si le désir est contrecarré par un propos idéologique de résistance. (Khadda, 1996 : 20)

La troisième génération, celle de la post-indépendance, des années 1970 à nos jours, renouvelle le geste d'écrire en français, réoriente son dire.

Ils s'attachent à exhiber et à habiter cet entre-deux pour dénoncer ce qu'ils considèrent comme des mythes d'unicité originelle et pour se faire les chantres du brassage universel et du mélange. D'où cette bilangue, pour reprendre l'expression de Khatibi, qu'ils élaborent explicitement. A partir d'une langue étrangère intériorisée et d'un langage originel adultéré, l'écriture fait naître une nouvelle histoire, brisant les cercles fermés des anciennes cultures, manifestant un rapport de forces mouvantes et enregistrant le déplacement des enjeux du bilinguisme. (Khadda, 1996 : 21)

Mouloud Mammeri (1917-1989), que nous allons présenter, fait partie de ces deux générations. Son œuvre figure sur un CD sous forme d'hypertexte.

II. L'HYPERTEXTE HYPERMAMMERI

Essentiellement romancier mais également dramaturge, Mouloud Mammeri n'a pas produit une œuvre littéraire quantitativement importante par rapport à Dib par exemple mais ses romans ont tous été traduits, *La colline oubliée, L'Opium et le bâton, Le sommeil du juste, La traversée*, les eux premiers en 11 langues On trouve aussi une pléiade de nouvelles et de contes, publiés chez Plon, Europe, Maspéro ou Bordas, comme *La table ronde*, *La meute*, *Machaho*, deux pièces de théâtre, *Le fœhn* pour décrire la guerre de libération, vécue comme une confrontation, et *Le banquet*, précédé de *La mort des Aztèques,* qui présente un aspect de la conquête du

Mexique par Cortès et la chute de l'empire aztèque, deux recueils de contes pour enfants. Cet écrivain s'est consacré à la littérature orale et kabyle : il a produit sept ouvrages entre l'essai et la poésie sur une période comprise entre 1969 et 1989, année de sa disparition tragique. Les romans, les nouvelles et les pièces de théâtre figurent sur le CD Hypermammeri, réalisé à partir d'Hyperbase, sous la direction du Professeur Etienne Brunet au CNRS de Nice. Cet hypertexte permet de travailler sur la totalité de l'œuvre et d'effectuer diverses opérations à partir de deux fonctions essentielles : les fonctions documentaires et les fonctions statistiques.



III- ÉCRITURE HYBRIDE ET CULTURE MÉTISSÉE ?

III.1. Le discours sur les langues

Replacer la langue au cœur même de la définition du métissage nous semble incontournable pour montrer comment est assumée dans le roman cette situation à la fois d'altérité, d'interculturalité et de transculturalité. Il sera question de porter au

premier plan le parcours entamé par les sujets en situation de conflit, comment, en franchissant plusieurs étapes, les protagonistes parviennent à reconquérir l'espace, la langue et l'identité plurielle et ce en nous appuyant sur l'approche praxématique que Robert Lafont définit comme

> *une méthode sociolinguistique de langues, (…) une linguistique de la parole dynamique (parlée), qui part de l'idée que tout discours révèle une partie réglée socialement (ce qu'il n'est pas défendu de dire) et une partie libre, c'est-à-dire rejouée par l'inconscient (ce que l'on voudrait dire malgré des interdictions plus ou moins intériorisées* (Lafont, 1978 :123).

Dans l'espace littéraire mammérien, plusieurs langues (arabe, français, kabyle) et cultures se déploient concurremment et dessinent leurs aires sociales. Leurs positions respectives, rivales et complémentaires à la fois, se déterminent réciproquement et la dialectique du même et de l'autre régit les représentations des langues et des identités collectives. Cette dialectique est à lire au niveau discursif, au niveau notamment de l'implicite, ce qui laisse apparaître un contexte pluriglossique.

Nous y trouvons une diglossie endogène qui oppose le berbère à l'arabe et une diglossie exogène qui oppose le français aux langues autochtones. De même, nous y reconnaissons l'idéologie diglossique dans les images et les représentations que les locuteurs se forgent des langues.

III.1.1 *La diglossie : problème de définition.*

Comme le concept de diglossie ne peut être utilisé entièrement tel qu'il est défini par Fergusson, nous allons faire une mise au point théorique afin de le préciser.

La diglossie, du grec ancien *diglottos* signifiant *bilingue*, est un concept sociolinguistique développé par Fergusson en 1959 pour décrire une situation linguistique dans laquelle deux variétés d'une même langue de statut socialement différent, la *high* et la *low*, sont

parlées. Chacune d'elle est utilisée de façon systématique dans des domaines complémentaires ; par exemple, dans les pays arabes, la langue classique est « haute » car c'est la langue du Coran, de la littérature, de l'administration et de l'école tandis que l'arabe dialectal est la langue « basse » car elle est utilisée dans les domaines familiers.

Le terme de diglossie a été étendu par Fishman en 1967 à l'usage complémentaire et institutionnalisé de deux langues distinctes dans une société donnée ; par exemple en France, la langue *high* est le français, la langue *low* est l'alsacien en Alsace et le flamand en Flandre. Le même concept a été redéfini par Gumperz en 1971 et appliqué aux sociétés multilingues dans le sens où celles-ci peuvent utiliser différentiellement plusieurs codes (langues, dialectes) dans des domaines et des fonctions complémentaires. Il semble donc que le concept de diglossie ne concerne pas seulement la partition bipolaire fonctionnelle définie par Fergusson ; il peut en effet renvoyer à une réalité conflictuelle tout autre, généralisée à toutes les manifestations de la parole mais aussi à tous les éléments de la culture. La diglossie est alors caractérisée par une attitude de minoration à la fois linguistique et culturelle formulée en un discours sur la langue et sur la communauté.

William Mackey s'interroge sur l'existence d'un équivalent ethnique/culturel de la diglossie quant à la coexistence dans une même société de deux systèmes culturels dont l'un est jugé comme la culture dominante et l'autre comme une sous-culture dominée. Yaille Troïké, (cité par Mackey, 1982), a proposé le concept de *di-nomie* pour désigner ce type de situation.

III.1.2 La diglossie exogène : langues autochtones (berbère-arabe) versus français.

La situation linguistique dans le cadre colonial peut être qualifiée de diglossique du fait même qu'une langue pénètre le terrain référentiel d'une autre langue. L'aspect subversif du texte mammérien s'inscrit au plan linguistique dans l'usage du berbère ou

de l'arabe dans une écriture en caractères latins et dans un constant mixage avec une écriture française. En effet, la tentative d'inscrire *l'algérianité* dans le texte se manifeste par des emprunts, des xénismes ou des calques transcrits et intégrés à la syntaxe française, ce que Robert Lafont désigne comme *marqueurs d'identité symboliques*.

Le surgissement de ce lexique produit du sens ; il est vécu pulsionnellement et pose dans le corps du texte l'existence d'une praxis socioculturelle qui ne peut être reproduite en français comme c'est le cas des anthroponymes qui jouent le rôle « *d'une caisse de résonance connotative* » et fonctionnent comme des signes d'authenticité.

Cependant, l'écart est fonction du degré d'assimilation de ce lexique : minimale ou nulle pour les emprunts intégrés à la langue française, elle est maximale pour les xénismes qui ne peuvent délivrer leur sens par exemple pour qui ne connaît pas le berbère ou l'arabe. Le texte fournit parfois leur traduction, la marque typographique exprime la distance à franchir pour faire passer le sens.

Le texte autorise donc deux lectures : celle d'une altérité pour qui n'a pas de compétence en berbère, celle d'une identité pour qui accède au sens en berbère ou en arabe. De même, l'usage d'un français non codé repérable au niveau lexical, syntaxique et discursif, devient le signe manifeste d'un écart essentiel : dans *La colline oubliée*, la lettre d'Aazi reprend en français les expressions berbères telles quelles, il en est de même dans *Le Sommeil du juste*.

Ces éléments établissent une connivence avec ceux qui arrivent à percer le message. De ce fait, elles marquent l'appartenance à un groupe et deviennent signe d'identité. Le texte est ainsi pris dans un double réseau intertextuel jouant à la fois avec la langue de l'autre et la langue authentique et renversant les pôles du conflit puisque, dans une telle situation de minoration linguistique comme celles des langues autochtones (berbères et arabe) et face à l'idéologie de la langue dominante, se crée toute une idéologie de la parole éclatée pour compenser la perte d'identité de la langue dominée.

L'utilisation de xénismes, d'emprunts, de tournures syntaxiques sert à la construction d'un moi, comme *moi de langage*. Mais comme il ne peut être *voix de* qu'en devenant *voix pour*, le sujet collectif mammérien s'insinue dans le texte et se manifeste alors par de nombreux termes chargés dont la fréquence est pertinente : « chez nous », « le pays », « la tribu », « la cité ». Le sujet s'efface et devient communauté, il est la voix élue, celle qui énonce des censures camouflées, le poète mage qui tente de récupérer tout l'imaginaire collectif, d'induire la construction d'une identité dynamique et d'éveiller le peuple par le biais de la parole comme dans *La cité du soleil*. (Mammeri, 1987).

La diglossie est manifeste aussi au niveau des personnages. En effet, dans *Le sommeil du juste,* le parcours d'Arezki illustre parfaitement les deux aventures antithétiques ou les deux positions du sujet diglossique.

La première aventure est celle de l'acculturation, le sujet entre dans le langage dominant et du même coup croit entrer dans la société dominante en s'effaçant comme sujet, en tentant d'effacer le langage qui a présidé à sa première identité, *ce que j'ai avalé de siècles d'auteurs, de mots, de raisonnements,* dit Arezki à son maître. (Mammeri, 1955 :133)

La seconde aventure est celle au contraire de l'exhibition de la différence, de l'altérité. Dans le conflit langue dominante/langue dominée, pour le dominé pratiquer sa langue, c'est s'affirmer. Le sujet tente à tout moment de se montrer extérieur à la culture dominante :

> *depuis que je suis un guerrier, écrit Arezki à son ancien maître, c'est fou ce que j'économise les mots, du reste, j'ai par bonheur oublié tous ceux qui ne servaient à rien* : *la moitié des vôtres y ont sombré*. (Mammeri, 1955 : 133)

Attitude antinomique, le sujet se pose cette fois en identité et propose un discours où la parole authentique est réhabilitée. Les personnages établissent dans le cadre de leurs relations parentales des liens affectifs primordiaux par le biais de la langue maternelle.

C'est en berbère qu'Arezki dans *Le sommeil du juste* et Bachir dans *L'opium et le bâton* perçoivent leur environnement, se l'approprient, s'y intègrent et par là constituent leur identité fondamentale pour accéder au statut de sujet linguistique. Le berbère est, dans ce cas, la langue de l'intimité familiale et aussi celle de la dignité. On sent chez l'auteur de l'admiration pour l'habile dialecte des anciens, pour leurs harangues à l'assemblée du village que les jeunes du pays ne savent pas imiter : *Ils étaient incapables de prononcer en kabyle un discours soutenu ; (...) ils étaient secs, froids sans ordre, sans citation.* (Mammeri, 1954 : 67).

Le même thème est repris et développé dans *L'opium et le bâton. Le respect de soi-même commence par le respect de sa langue* dit le père (Mammeri, 1965 : 12); et souvent, dans ces tribus, comprendre la langue de ses pères c'est aussi comprendre leur esprit :

> *Les vieillards remarquèrent que pour ses adieux Mohand employait le berbère recherché qu'il gardait d'habitude pour les grands jours... Les jeunes ne comprenaient pas très bien ; vaguement, ils sentaient que, parce que les événements étaient graves, Mohand cherchait à mettre les mots à la hauteur des choses*. (Mammeri, 1965: 69)

Le narrateur précise encore :

> *Dans les assemblées d'antan s'entendaient les plus belles paraboles, les paroles les plus humaines. On y avait soin des mots parce qu'on avait le respect des hommes. Maintenant Ameur ou Tayeb pouvaient sans honte et devant tous écorcher le berbère, comme sans doute ils écorchaient les cœurs... ou les corps avec la même impudence*. (Mammeri, 1965 : 80)

Ainsi l'altérité, auparavant combattue, est progressivement intériorisée, retravaillée de l'intérieur. En un lieu linguistique conflictuel, la reconquête de la parole, d'un dire signifie l'existence même de cette langue et de la communauté qui la parle.

Le conflit diglossique se manifeste aussi dans le discours des antagonistes. Quiconque est dans un rapport hiérarchique supérieur essaie d'imposer sa langue ; il y a toute une vision ethnocentriste où

s'exprime avec complaisance la supériorité de l'autre : la scène entre le père et le *komisar*, illustre bien ce rapport conflictuel de langues:

> *- Le chef demande ce que tu parles*
> *- Le kabyle*
> *- L'administrateur te demande si tu ne pouvais pas parler français comme tout le monde.*
> *- Dis-lui, si ce n'est pas l'offenser, que le kabyle est la langue de mes pères. (*Mammeri, 1955 : 22)

Parler français comme tout le monde implique qu'on ne doit pas parler autre chose que la langue dominante et implique nécessairement une relation inégalitaire entre les langues.

III.1.3. La diglossie endogène.

Face à cette diglossie externe, une situation diglossique interne apparaît en filigrane. Dans ses romans et essais, Mammeri fait allusion aux langues et aux cultures autochtones qui font la diversité du peuple algérien. Le souci de la langue et de la culture kabyle, très longtemps marginalisées, est bien marqué chez l'auteur qui considère la première comme la langue « des tripes », avec laquelle il a des rapports intimes : *il y a des choses, des sentiments, des musiques que je rendrais infiniment mieux en cette langue qu'en nulle autre*. (Mammeri, 1987 : 48). L'auteur a dénoncé cet état de fait dans une interview accordée à Tahar Djaout : *L'état algérien, (...) après un quart de siècle d'indépendance, vit le scandale de ne pas reconnaître comme algérienne une langue parlée en Algérie depuis des millénaires*. (Mammeri, 1987: 49)

Par ailleurs, le fait que pendant très longtemps,

> *la langue et la culture berbère [aient été] maîtresses dans des espaces d'accès difficile monts, désert qui jouent un rôle de refuge(...), le tribut que les berbérophones ont dû alors payer pour maintenir un équilibre a été de restreindre leurs langues et leurs cultures à un domaine clos, de se couper les uns des autres et surtout de n'avoir pas fait franchir à leurs langues et cultures le seuil de la citadinité*. (Mammeri, 1984 :12)

On comprend alors pourquoi, pour ces peuples, certaines expressions comme *pays arabe*, *pays kabyle* peuvent être justifiées dans la mesure où ils ne sont jamais sortis de leurs villages que pour émigrer en France. L'auteur a, en outre, conscience d'une certaine unité de la Berbérie (et de ses dialectes) dont les héros recherchent les traces dans leurs voyages à travers le Maghreb. Dans *La colline oubliée,* Idir se sent de l'amitié pour les Berbères rifains dont les mœurs et la langue ne sont pas très différentes de ceux des Kabyles, et Menach évoque ses amours avec les petites Berbères de la montagne marocaine. Dans *L'opium et le bâton*, Bachir reprend la même quête au Moyen-Atlas marocain et son aventure avec la belle Itto tire son charme de leur fraternité de langue et de race. Après l'avoir quittée, Bachir pense à elle en ces termes : « c'est en berbère que j'eusse aimé lui dire cela et d'autres choses encore ». (Mammeri, 1965: 66.)

Tandis que la langue berbère devient un refuge contre la dépersonnalisation pour ces tribus retranchées dans les montagnes, la langue arabe apparaît comme une langue étrangère, même si elle reste la langue de la religion.

Dans *Le sommeil du juste*, lorsque le père d'Arezki voit le *komisar* (l'administrateur), ce dernier lui dit quelque chose en arabe, le père ne répondit pas car il ne comprenait pas cette langue : *l'administrateur se leva de nouveau, furieux, baragouina quelque chose* (Mammeri, 1955 : 21). Egalement, quand Slimane, le frère d'Arezki, quitte le village, il est complètement dépaysé car:

> *l'étranger,* dit-il, *c'est aussi des langues nouvelles : Slimane ne comprenait ni l'arabe ni le français (...). Il ne comprenait rien au torrent rapide et coléreux des mots arabes qui sortaient de sa bouche* (Mammeri, 1955 : 61)

Le personnage de Slimane se distingue par sa seule compétence linguistique en kabyle car il n'a jamais quitté sa tribu où l'on ne parle que cette langue ; mais très vite il se rend compte que pour gagner sa vie, il lui faudra acquérir d'autres langues. Ainsi est-il

contraint d'apprendre avec Lounas quelques mots d'arabe pour pouvoir se mouvoir dans le monde du travail, comme son cousin Akli, fils de Toudert et patron d'une ferme, qu'ils ont entendu « vociférer en arabe au milieu d'un groupe d'ouvrier ». (Mammeri, 1955 : 74).

Ce mythe de la langue du cœur ne remet pas en cause malgré tout l'affirmation de la patrie et de l'algérianité : *quelle était belle Yakout, l'Aalgérienne* !, dit Arezki dans *Le Sommeil du Juste* (Mammeri, 1955 : 75).

IV. LA « MUSICALISATION » NARRATIVE

La volonté de créer un monde langagier s'ouvrant sur l'universalité pousse l'auteur à soumettre la langue à un traitement particulier. *La langue ne nomme plus, elle invente* et accompagne l'écriture dans la descente vers l'imaginaire, ce qui explique la présence de nombreuses images et l'alternance de passages prosaïques et poétiques. La mise en texte poétique apparaît d'emblée dans certains passages, notamment dans les moments forts du récit où la dé-raison, le dé-lire et l'onirique ouvrent le champ à la liberté d'expression, à la production d'images, à un rythme spécifique, à la langue métissée. Le message poétique, agissant comme sous un effet de catharsis, affirme sa singularité par le biais du contenu ou de la « vision du monde » qu'il véhicule mais aussi par la pluralité des codes qui réalisent sa forme, ce qui permet à l'œuvre de s'ouvrir sur la pluralité des sens et sur la pluralité des cultures.

Nous allons nous intéresser maintenant à un aspect esthétique assez singulier de l'écriture métissée, il s'agit de ce que l'on pourrait nommer la « musicalisation » de la narration, qui se manifeste à la fois par un travail sur le signifié et sur le signifiant.

IV.1 La dimension graphique du signe linguistique

Le rapport que l'auteur entretient avec la situation de plurilinguisme dans laquelle il vit l'amène à jouer avec le signifiant. Examiner le signifiant iconiquement produit permet de saisir les

développements sémantiques qu'il autorise et son rôle rythmique. Dans la mise en valeur de la graphie du signifiant, l'auteur utilise l'italique et joue avec la langue berbère.

Dans *La colline oubliée,* lorsque Sekoura rend visite à Aazi pour lui demander de l'aide, voici les formules qu'elles échangent :

> - *oua akka? qui est là?*
>
> Elle voulut répondre simplement « *dhnek. C'est moi.* » Les mots se serrèrent dans sa gorge. Elle ne répondit rien (...)
>
> Aazi vint ouvrir :
>
> *-Dhkem a kou ? c'est toi, kou ?*
>
> *- Laaslama! bonsoir...* (Mammeri, 1952 : 80-81)

Ce recours aux interférences et leur mise en texte apparaît d'abord comme *l'expression de discours identitaires exhibant des différences essentialisées en ethnotypes* (Jenny, 1972 :12). Tout le problème consiste à *être soi pour soi, dans la langue de l'autre*. C'est aussi un procédé de ponctuation qui a pour fonction de construire un espace de référence extradiégétique. Ces multiples intrusions de la langue maternelle de l'auteur disent en outre la parole retrouvée, dessinent une écriture d'affirmation, ce qui permet de dire avec Laurent Jenny qu'*adopter une écriture, c'est une façon d'afficher dans les mots son appartenance à un groupe social culturel donné, c'est signifier sa culture et l'idéologie qu'elle véhicule* (Jenny, 1972/12 : 122)

Par ailleurs, de par leur distribution répétitive et le fait qu'ils sont porteurs d'une marque socio-anthropologique, les termes en italique sont sortis scripturairement de l'anonymat. L'italique rétablit la fissure entre le signifiant et le signifié en manifestant l'altérité par rapport à la langue française. Les mots pris dans cette nouvelle configuration indiquent que quelque chose se donne à lire, ainsi que le note Farida Boualit : *L'italique est la marque d'une opération énonciative ou plutôt sa figure: une voix écrit ainsi sa présence parce qu'elle ne peut se dire.* (Boualit, 1993 : 111).

Tout se passe comme si l'auteur entend exprimer par l'italique l'existence de sa langue maternelle, imprimer son identité et surtout créer une langue nouvelle, métissée, une langue de l'émotion avec de nouveaux mots, berbères, et de nouvelles sonorités afin de produire un rythme particulier.

IV.2. La dimension auditive du signe linguistique

A un autre niveau, la poétique du mixte intègre la dimension auditive du signifiant en exploitant les ressources pulsionnelles propres au système phonétique de la langue maternelle. On assiste à un travail sur la graphie et sur les sonorités.

> *Le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractères qu'il emprunte au temps : a) il représente une étendue et b) cette étendue est mesurable dans une seule dimension*. (De Saussure, 1971 : 112.)

Cette remarque de Saussure à propos du signifiant sonore est aussi valable pour le signifiant graphique. Ils sont donc perçus simultanément et cette perception suit nécessairement « la ligne métaphorique du temps », si bien qu'en tant que destinataire, on peut prétendre que les mots (courts ou longs) sont iconiquement et métaphoriquement associés à la brièveté ou à la longueur. C'est ce phénomène que l'écrivain exploite en faisant appel au berbère : le français est alors façonné à la convenance du scripteur, transformé par toutes les influences qu'il a subies, modulé par son parcours intellectuel et littéraire et surtout imprégné par la langue maternelle.

Il arrive alors que sur la chaîne syntagmatique, certains graphèmes empruntés à la langue berbère, ne présentent pas une suite continue de phonèmes mais une succession de masses phoniques comme dans *La colline oubliée*, par exemple, la voix que Mokrane entend, prononce :

> dji… i… i… i… id . … *Cette voix glaciale, horrible, sans timbre, emplissant tout l'espace de son long cri monotone qui inspirait l'effroi d'une chose inhumaine, et elle disait, la voix :*

- Mokrane, des fils de Chaalal, à qui m'as-tu laissée ?

Il se leva, la poitrine oppressée, avec encore dans les yeux l'image de cette harpie hautaine, échevelée, et dans les oreilles la dernière syllabe indéfiniment prolongée de « laissée « : dji… i… i… i… id (Mammeri, 1952 : 128).

Le passage du trait continu au pointillé ainsi que l'allongement de la voyelle marque l'insistance de la voix et du même coup rythme le passage au même titre que la voix de la femme rythme le parcours de Mokrane. Le mot détaché est ainsi vu avant d'être lu, il marque une durée perceptible par le lecteur et indique l'empreinte du corps dans le texte. Ce procédé de mise en valeur de la graphie du signifiant permet de décomposer le mot en phonèmes, de mettre l'accent sur la matérialité du signifiant en l'extrayant du reste du texte, brisent 'homogénéité et la continuité du discours comme il met en exergue la distance énonciative et de ce fait incite le lecteur à une lecture active afin d'en saisir le sens. La langue métissée dans ce paragraphe exploite en outre le monologue intérieur, qui est l'une des manifestations de l'oralité, et induit un projet de style branché sur la création populaire. D'ailleurs, on retrouve dans l'œuvre de l'écrivain d'autres éléments culturels qui mettent en jeu les traits identitaires du sujet social, ce sont des hypotextes tels que contes, nouvelles, proverbes et sentences.

Tous ces fragments réflexifs de l'oralité montrent comment en tant qu'homme de langage, Mammeri entend livrer bataille pour plier le français à ses sentiments intimes et aboutir à un accord difficile entre les mots français et les mots de la tribu, mais aussi imprimer un rythme qui aille vers une symbiose entre deux langues, deux cultures et libère une poétique à la mesure du mixte.

L'œuvre de Mammeri est donc un espace foncièrement dialogique. La volonté d'incarner dans les signifiants de l'Autre, sa propre existence, et de s'ouvrir sur autrui, passe par plusieurs procédés. L'analyse du fonctionnement de la langue et de sa mise en scène a montré comment s'effectue le métissage linguistique et culturel et comment il est vécu. De même, l'analyse des matériaux

composant ces textes, leurs règles de fabrication, les modalités de leur fonctionnement permettent d'inventer une écriture et une culture du *mixte*, non pas dans un hypothétique « entre deux » qui relierait le spécifique et l'universel mais pleinement dans l'un et dans l'autre : dans l'un par l'autre et réciproquement car, précise l'écrivain,

> *la culture occidentale que l'on s'efforçait de nous faire assimiler nous a obligés justement à sortir de nous, elle nous a obligés au mouvement (…)Je considère que j'ai à peu près concilié les deux cultures. Je n'éprouve d'amour aveugle ni pour l'une ni pour l'autre, mais une sympathie profonde et (...) critique. Le fait d'avoir participé des deux m'a certainement enrichi, m'a permis de prendre dans chacune ce qu'il y a de meilleur, l'une corrigeant l'autre.* (Mammeri, 1964 : 22)

En définitive, le métissage linguistique et culturel ne serait-il pas la marque de ce que pourrait être le dialogue des cultures par leur intégration positive, un dialogue qui tendrait vers l'affirmation de l'universalité ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ABBES-KARA Atika-Yasmine, 2000, *Etude lexicologique, stylistique et pragmatique de l'œuvre de Mouloud Mammeri*, Thèse de doctorat. Université de Sophia Antipolis. Nice.

---,2000, *Hypermameri*, logiciel réalisé sous la direction d'Etienne Brunet, CNRS Nice, Sophia Antipolis.

BOUALIT Farida, 1993, *Pour une poétique de la chromatographie*, thèse de doctorat d'état.

DEJEUX Jean, 1980, *Littérature maghrébine de langue française*, Editions Naaman, Sherbrooke.

DE SAUSSURE Ferdinand, 1971, *Cours de linguistique générale*, Paris,Payot.

JENNY Laurent, 1972, *Structure et fonction du cliché*, Poétique 12, Editions du Seuil, Paris.

KHADDA Nadjet, 1996, « La littérature algérienne de langue française : une littérature androgyne » in *Figures de l'interculturalité*, édité par Jacques

Brés, Catherine Détrie, Paul Siblot, université Paul Valéry, Montpellier III.

LAFONT Robert, 1978, *Le travail et la langue*, Paris, Flammarion.

MACKEY William, 1986, *Bilinguisme et contacts de langues*, Editions Klincsieck, Paris.

Revue confluent, n° 32.34., 1964.

Révolution africaine, n° 128- juillet 1965.

MAMMERI Mouloud, 1987, *Entretien avec Tahar Djaout*, Alger, Ed. Laphomic.

---, 1984, Revue Awal, Paris.

BIBLIOGRAPHIE DE MOULOUD MAMMERI

Romans :

1952, *La Colline oubliée*, Paris, Plon.

1955, *Le Sommeil du juste*, Paris, Plon.

1965, *L'Opium et le bâton*, Paris, Plon.

1982, *La Traversée*, Paris, Plon.

Nouvelles :

« Ameur des arcades et l'ordre », Paris, 1992, Plon, La table ronde, n°72.

« Le Zèbre », Preuves, Paris, N° 76, Juin1957, PP. 33-67.

« La Meute », Europe, Paris, N°567-568, Juillet-Août 1976.

« L'Hibiscus », Montréal, 1985, Dérives N°49, PP. 67-80.

« Le Désert Atavique », Paris, 1981, quotidien *Le Monde* du 16 Août 1981.

« Ténéré Atavique », Paris, 1983, Revue Autrement N°05.

« Escales », Alger, 1985, Révolution africaine; Paris, 1992.

« Le Foehn ou la preuve par neuf », Paris, PubliSud, 1982, 2nde édition, Paris.

« Le Banquet », précédé d'un dossier, la mort absurde des aztèques, Paris, Librairie académique Perrin, 1973.

« La Cité du soleil », 1987, sortie en trois tableaux, suivi de M. Mammeri : Entretien avec Tahar Djaout, Alger, Laphomic.

ABSTRACT

Mouloud Mammeri, French-speaking Algerian writer, was born on December 28th, 1917. He enters literature during colonial period. Therefore, it is the product of two cultures: the ancestral culture to which it is profoundly attached and by which he is profoundly marked and the French, Hellenic and classic culture, the culture of school acquisition due to his western forming.

This double cultural and linguistic membership produces a hybrid writing which transforms the agreements of the western literature, a crossed writing, which inaugurates a new way of saying to assert at the same moment its inter / transculturality and its otherness because, clarifies the writer, *the western culture which we tried hard to make us assimilate obliged us exactly to go out of us, she obliged us the movement (…)I about reconciled both cultures. I try blind love neither for the one nor for the other one, but the deep sympathy and (...) critics. The fact of having participated of two certainly enriched me, allowed me to take in each it of better there, the one correcting the other one.* (African Revolution, N 128-in July, 1965.)

The effects of this linguistic and cultural interbreeding, thus shows itself by a writing and a culture of the mixed, not in a hypothetical "between two" which would connect the specific and the universal but completely in the one and completely in the other one: in the one by the other one and mutually. These specificities could be arrested through the speech on the languages and from the games of « deconstruction/reconstruction » of the linguistic sign. It is only these two aspects which will be examined. My reflection will lean on the principles and the methods of the analysis of the speech but also on theories borrowed from the sociolinguistics to show that after all, at this writer, the linguistic and cultural interbreeding would be the mark of the fact that could be the dialogue of the cultures and the languages by their positive integration, a dialogue which would aim towards the assertion of universality.

MÉTISSAGE CULTUREL DANS L'ŒUVRE DES ÉCRIVAINS ALGÉRIENS FRANCOPHONES : LE CAS DE L'ŒUVRE ROMANESQUE DE MOULOUD MAMMERI

Malika KEBBAS,
ENS des Lettres et Sciences humaines, Bouzaréah, Alger

1. INTRODUCTION

Mouloud Mammeri (1917-1989) est un écrivain algérien originaire de Taourirt-Mimoun, un village de Grande-Kabylie. Sa famille est aisée et son père est un détenteur du savoir, un *Amousnaw* qui récitait aussi bien « Waterloo » de Victor Hugo que les vers du poète kabyle Youcef Ou Kaci. Il est donc confronté très tôt à une double culture. Jusqu'à onze ans, il fréquente l'école du village, première école dite *kabylo-française*, implantée en Kabylie en 1883 dans le cadre de la mise en place de l'école laïque. Ces premières années de formation prédisposent l'écrivain à *l'ouverture la plus large possible sur les plus divers horizons.* (Mouloud, 1987 : 50). Il poursuit ses études secondaires d'abord à Rabat, puis à Alger où il prend brutalement contact avec la colonisation : *« En Algérie, on jouait comme les morts au bridge : … toutes cartes étalées.* » dira-t-il. De ces années d'études, Mammeri dira :

> *J'ai reçu une formation remarquable. Après tant d'années écoulées depuis ce lointain passé, je suis encore gré à mes maîtres de me l'avoir dispensée ; j'en ai eu d'éminents : j'ai eu Jean Grenier comme professeur de philo (c'est lui qui m'a poussé à écrire mon premier papier[1]) ;*
>
> *j'ai aimé Homère à travers Louis Gernet* (Mouloud, 1987 :16).

Il publie en 1952 son premier roman, *La Colline oubliée* avec un objectif déclaré, celui « de faire entrer la vie des hommes algériens dans le commun lot des autres vies. » (*Ibid.*, p. 19-21)

Mouloud Mammeri est ainsi le produit d'une double culture dont les traces sont perceptibles dans son œuvre romanesque qui se compose de quatre romans : *La Colline oubliée* (1952), *Le Sommeil du juste* (1956), *L'Opium et le bâton* (1965), *La Traversée* (1982).

2. ANALYSE DE LA TRANSFICTIONNALITÉ MÉTISSÉE

Dans les quatre romans, à des degrés plus ou moins importants, l'écrivain fait appel à des modes d'écriture qui fracturent la logique narrative et/ou descriptive et subvertissent les normes traditionnelles du roman. C'est ainsi que par le biais de l'écriture intime (lettres et fragments de journaux), de l'épopée, de la tragédie, de la poésie, l'auteur construit une « transfictionnalité métissée » dont nous allons tracer les grandes lignes.

2.1. La lettre

Dans les quatre romans cités, l'écrivain fait abondamment usage de la lettre : nous en avons dénombré 18 (3 dans *La Colline oubliée*, 5 dans *Le Sommeil du juste*, 6 dans *L'Opium et le Bâton*, 4 dans *La Traversée*).

Toutes les lettres recensées sont évidemment des lettres fictives. Mais, du fait qu'elles s'inspirent des règles d'écriture de lettres réelles, elles instaurent une relation pragmatique qui fonde une communication réelle. Leur gage d'authenticité est d'abord porté par des procédés typographiques.

Les lettres se signalent par une spatialisation particulière, spatialisation qui reproduit leur matérialité en leur qualité d'objets indépendants et qui leur permet de se détacher du reste du texte. D'autre part, les caractères typographiques utilisés sont différents.

Voici quelques exemples que nous reproduisons exactement comme ils figurent dans le texte :

> Les lettres en étaient enfantines et gauches. La signature manquait.
>
> *Nous sommes en bonne santé. Nous espérons que tu seras de même. Voilà je t'écris. Je sais que c'est mal et que tu vas dire dans ton cœur : voilà cette femme est une mauvaise femme et c'est elle que j'ai épousée avant, mais maintenant il faut que je t'écrive.* (Lettre de Aazi à Mokrane, *La Colline oubliée*, pp. 174-176)
>
> *C'est à Bouira que Sliman reçut une lettre dont il se fit expliquer plus de la moitié, parce qu'elle était difficile à comprendre. « Mon cher fils. Nous sommes tous en bonne santé. J'espère que la présente vous trouvera de même* (Lettre du père à Sliman, *Le Sommeil du juste*, pp. 75-77) ;
>
> *La lettre de Ramdane attendait sur le guéridon. Il la décacheta :*
> *« C'est pour continuer notre conversation de tout à l'heure (ce matin, je n'avais pas le temps : les copies… et le reste) à propos des intellectuels. Evidemment je t'ai choqué quand j'ai dit qu'il fallait fusiller tous ceux qui n'étaient pas les adulateurs inconditionnels d'un régime populaire.* (Lettre de Ramdane à Bachir, *L'Opium et le Bâton*, pp. 29-31) ;
>
> *-Mourad retira les papiers froissés et se mit à les relire :*
> *« Je t'écris cette lettre – inutile ? – pour m'excuser de n'être pas allé à l'avion ce matin – aussi pour clore le journal de route de Souad auquel, je le crains, elle n'a pas donné de conclusion.* (Lettre de Mourad à Amalia, *La Traversée*, pp. 178-181)

Leur gage d'authenticité est également porté par leur mode de transmission ou d'introduction dont voici deux exemples :

ROMANS	LETTRES	MODE DE TRANSMISSION OU D'INTRODUCTION
La Colline oubliée	-Aazi à Mokrane	« A l'écriture régulière et très appliquée je reconnus qu'Aazi avait elle-même écrit la lettre. »
Le Sommeil du juste	-le père à Sliman	« C'est à Bouira que Sliman reçut une lettre dont il se fit expliquer plus de la moitié, parce qu'elle était difficile à comprendre. »

C'est ainsi que toutes ces lettres construisent la référence suivante répartie en cinq thèmes :

-l'image de la femme dans le système traditionnel kabyle,

-la misère et l'injustice durant la période coloniale,

-la vision du colonisé de formation française,

-la représentation de l'intellectuel durant la guerre de libération,

-la représentation de l'intellectuel dans la période qui suit l'indépendance.

Le recours à la lettre est une manière de montrer qu'il ne peut y avoir de communication réelle que dans l'absence : l'ordre ancestral confisque la parole de la femme, l'ordre colonial celle du Père, de Sliman, d'Arezki, l'ordre institutionnel de la période de souveraineté, celle de Mourad.

La polyphonie engendrée par les lettres permet à toutes ces paroles confisquées de s'exprimer, l'écrivain leur ménage un espace

de liberté qu'elles ne peuvent trouver ailleurs – dans la réalité s'entend.

Empreinte de la culture classique de l'écrivain, on ne peut s'empêcher de penser que – comme c'était le cas au XVIIIe siècle – « la lettre devient l'expression efficace d'une pensée engagée, un espace d'écriture privilégié dans le grand mouvement d' "Invention de la liberté", selon l'expression de Jean Starobinski » (Grassi, 1998 : 28) qui marque le siècle des lumières. C'est la polyphonie et l'authenticité qui marquent de leur empreinte le XVIIIe siècle et qu'A. Gide réaménage sous forme de « sincérité ».

En outre, l'introduction de toutes ces lettres représente une stratégie discursive qui vise à faire s'entrecroiser le genre romanesque avec le genre théâtral. En effet, les lettres induisent un phénomène de transfictionnalité puisqu'elles jouent le dialogue en mettant en présence plusieurs voix. Théâtralisation de la parole comme le souligne fort justement G. Haroche-Bouzinac :

> *La lettre joue le théâtre, non seulement dans sa forme dialoguée, par les voix qu'elle fait entendre, mais aussi dans la mise en scène de soi par soi, dans l'exagération et l'exaltation qu'elle déploie.* (1995 : 92)

2.2. Le journal intime

Ce type d'écriture se rencontre dans trois des romans de M. Mammeri : *La Colline oubliée, Le Sommeil du juste, La Traversée*.

Dans *La Colline oubliée*, l'insertion d'un fragment de journal intime se signale par la présence de dates : « 6 décembre », « 7 décembre », « 9 décembre ».

Il intervient à un moment où les faits sont nombreux et se précipitent :

> *J'eus du reste moi-même beaucoup à faire car les feuilles de mon agenda, vides d'ordinaire, sont pleines ce dernier mois à chaque page.*

Le recours au journal intime correspond ici à la volonté d'abolir le travail d'anamnèse entrepris par le récit autobiographique factuelle qui compose la trame du roman. Ceci pour saisir les évènements dans leur immédiateté. Le journal intime fait disparaître le passé au profit du présent, « le moi révolu » au profit du « je actuel », selon les expressions de Jean Starobinski (1970). En cela, il marque une rupture dans la rupture comme pour bien montrer que le récit est authentique puisque inspiré d'un journal intime. La distance temporelle est réduite, c'est la seule différence qui existe avec le récit autobiographique. C'est ce que signale Ph. Lejeune qui explique que le journal intime, genre voisin de l'autobiographie, s'en détache cependant du fait qu'il ne remplit pas la condition de la perspective rétrospective du récit (Lejeune, 1975 :14).

L'autobiographie et le journal intime réel ont en commun le fait qu'il s'agit de retracer la vérité des actes, des évènements, de l'être. C'est ce vers quoi tend ce fragment. Mais il s'agit d'un journal intime inséré dans un texte qui s'annonce comme fictif, comme d'ailleurs dans *Le Sommeil du juste* et dans *La Traversée*.

V. Raoul, qui a analysé le fonctionnement du journal intime inséré dans le roman, écrit :

> *L'auteur prétend être quelqu'un d'autre qui existe ou a existé, et il imite cette personne. Il affirme des faits qui se posent comme vrais.* (Raoul, 1999 : 27)

En vertu du « pacte référentiel » que signale Ph. Lejeune, ce type de texte tend à démontrer que l'image qui est représentée devient la réalité. La vérité se pose comme l'horizon de l'écriture, c'est ce que précise J.-Ph. Miraux (1996 : 8) à propos de l'autobiographie et qui pourrait très bien s'appliquer au journal intime :

> *Qu'elle soit vérité des actes ou vérité de l'être, elle se constitue comme horizon de l'écriture, comme point aveugle du style, comme lieu atopique, lieu sans lieu vers quoi tend l'effort scripturaire.*

Même si, en tant que lecteur, nous savons pertinemment que nous ne pouvons établir une identité entre l'auteur et le narrateur (qui est un personnage du roman) – M. Mammeri n'est pas Mokrane, ni Arezki, ni Souad – nous établissons forcément un lien entre ce genre de texte et la réalité. En introduisant le journal intime dans ses romans, l'écrivain s'engage à établir un lien entre les mots et le monde et, par là même, nous y engage. « L'effet de réel » dont parle Ph. Lejeune joue à plein et la fiction porte alors en elle un discours qui se pose comme vrai. D'autant plus que le romancier prend soin de marquer l'introduction de ces textes en tant que journaux intimes comme pour les authentifier.

Ainsi, on peut lire dans *La Colline oubliée*: « *- J'eus du reste moi-même beaucoup à faire car les feuilles de mon agenda…* », et dans *La Traversée :* « *-Journal de Souad:…* ».

Dans *Le Sommeil du juste*, ce n'est pas seulement sa présence qui est authentifiée (l'idée de journal est suggérée à Arezki par M. Poiré) mais aussi son objectif :

> *- Ce journal sera, au milieu de la barbarie déchaînée, un refuge de conscience et d'humanité, au milieu des ténèbres la flamme qui veille, parce que l'homme ni la vérité ne peuvent périr.*

Nous sommes donc en présence de textes qui, par la polyphonie dont ils sont porteurs – tout comme les lettres – contiennent une interrogation éminemment philosophique sur l'individu face à des évènements marquants. Ils *constituent une profonde recherche de la vérité philosophique et ontologique du moi,* comme l'écrit, à juste titre, J.-Ph. Miraux (1996 : 24) et ce, conformément à l'esprit de la formation classique et humaniste de l'écrivain.

2.3. L'épopée

Le passage concerné se situe dans *La Traversée*. Il s'agit de l'article écrit par Mourad, « La Traversée du désert », article qui déplaît aux autorités et qui le conduit à démissionner du journal.

Ce texte, représente un autre moment d'arrêt dans le déroulement romanesque, moment où le lecteur est projeté dans une autre réalité que celle du roman en même temps qu'il y est inséré.

En effet, un article de journal est censé informer le lecteur, lui dire la vérité, le pousser à réfléchir. L'informer et le pousser à réfléchir, comment ?

Cet article retrace l'itinéraire d'une « caravane » qui traverse un « désert » avec à l'avant des « héros » qui sont éliminés et remplacés par des « épigones » une fois l'« oasis » atteinte. On peut constater que ce texte est construit autour de symboles que le lecteur doit décrypter, ce qui, pour le moins, est assez inhabituel concernant un article de journal.

Ce récit se construit également autour du rôle des « héros » dans cet itinéraire ; c'est pourquoi il nous semble qu'il s'apparente à un récit épique. La parenté que l'on peut établir avec l'épopée grecque s'opère, d'emblée, par le mode d'introduction de l'article dans le roman : le lecteur en prend connaissance par le biais de l'oralisation : c'est Souad, une journaliste qui fait partie de l'équipe de rédaction, qui le lit : *La voix de Souad était morne*. (p. 30).

Par ailleurs, dans les œuvres épiques d'Homère, et en particulier dans *L'Illiade* (Homère, 1975), le héros est un guerrier, c'est un humain parmi les humains dans ses rapports avec les dieux et juste après lui viennent les femmes. C'est ce que l'on peut constater dans cet article où :

-les héros n'ont pour seul équipement que leurs armes : *…ils allaient nus avec seulement des armes dans les bras.* (p. 32) ;

-les femmes sont introduites juste après les héros et sont, soit des mères ayant pour tâche de développer l'instinct grégaire chez leurs enfants :

> *Les accoutumer aux liens dès l'enfance, et ainsi de les dégoûter de l'héroïsme à jamais. Il fallait les guérir aussi du goût de l'indépendance et de la solitude.* (p. 31),

soit des prostituées chargées par les « oasiens » de corrompre les héros, de les détourner de leur aspiration à la liberté :

> *Quelques caravaniers complotaient de les mettre à mort, comme rebelles à l'ordre et aliénés dangereux. Les oasiens s'opposèrent à ce traitement barbare et, pour ramener les égarés, envoyèrent les prostituées les plus expertes.* (p. 34).

Les femmes, comme on peut le constater, joue un rôle tout à fait négatif ; c'est ce que signale P. Vidal-Naquet qui a préfacé l'édition de *L'Illiade* à laquelle nous faisons référence: *En-dessous des héros, les femmes, bien sûr, auxquelles sont comparés les guerriers ordinaires, lorsque leur chef entend les insulter.*(Homère, 1975 :28) ;

-le peuple s'adresse en apparence au destin : *Anankê, ou de quelque nom que l'on t'appelle, déesse juste…* (p. 36). Mais en réalité la référence à « l'Anankê » est une référence au monde sensible tel qu'on en trouve la conception chez Platon.

Voici ce qu'en dit E. Boutroux (1990 : 9) :

> *Le monde sensible est, en réalité, le monde de la nécessité, de l'*anankê*, qui lutte avec l'intelligence et contraint les idées à des unions illégitimes, parce qu'elles sont illogiques.*

Cette expression permet d'inférer que le peuple se berce d'illusions puisqu'il en appelle au monde d'où l'intelligence est exclue.

A propos de l'œuvre épique d'Homère, P. Vidal-Naquet (2002) note également :

> *L'art de la connaissance, c'est l'*épos *lui-même. Le poète ne fait pas de* portraits*, il associe, oppose, distingue ses personnages tantôt par le jeu de l'action, tantôt par celui du discours, tantôt par le biais de la comparaison (…). Certains personnages s'identifient à une fonction militaire ou politique.*

Ainsi, la connaissance, le message du journaliste, dans le récit qui nous intéresse, est transmise par le recours à l'épopée et l'*épos* consiste :

-à présenter les personnages en opposition constante : les héros/les moutons, les héros/les caravaniers, les héros/les politiques, les héros anciens/les épigones, les épigones/les oasiens, ou en association : les caravaniers + les oasiens, les épigones + les idéologues ;

-à identifier certains personnages à une fonction politique ou religieuse : « les épigones », « les idéologues », « les magiciens », « le grand prêtre ».

Dans *L'Illiade*, les comparaisons sont collectives : les abeilles pour les Achéens, les sauterelles pour les Troyens. Il en est de même dans cet article mais sans que soit explicite la catégorie de personnes à laquelle elles sont attribuées : "les moutons", "les chacals", "les moustiques".

2.4. La tragédie

La tragédie exerçait une sorte de fascination sur l'écrivain comme il l'avouait à D.E. Merdaci (2003):

> *Je me souviendrai toujours de l'émerveillement qu'a été pour moi la première lecture un peu réelle de ma vie. Tenez-vous bien : c'était Racine et j'avais treize ans et je ne comprenais probablement que peu, mais adulte, j'ai gardé cet amour-là, il faut croire qu'il correspondait à quelque chose.*

L'inscription de ce mode d'expression dans l'œuvre romanesque s'opère par différents points d'accrochage dont : la représentation d'un lieu surélevé, la délimitation d'un espace clos.

2.4.1. La représentation d'un lieu surélevé

C'est à partir d'un lieu surélevé qu'est délimité l'espace où se

joue le sort des individus (où jouent les individus). C'est : " Taasast " ou " la chambre haute " de *La Colline oubliée* :

> *De là, nous dominions tout Tasga. Le minaret même n'était pas plus haut que nous. Nous avions quand nous rentrions, la longue crête des Iraten avec le cône aigu du monument d'Icheriden, vers l'est la montagne avec le col de Kouilal, vers l'ouest le village d'Aourir et derrière nous la mosquée dont le minaret nous masquait une partie de la montagne. Vu d'un point quelconque de Tasga, notre donjon apparaissait debout contre le ciel et dominant les maisons basses du village comme un berger au milieu du troupeau. C'est pourquoi nous l'avions baptisé Taasast : la garde.* (p. 28) ;

-le point de focalisation tout en hauteur de la description de la rade d'Alger dans *L'Opium et le bâton* :

> *« Vue de haut, la beauté d'Alger paraît fragile et contradictoire. En face le mur de la mer tout de suite dressé contre l'horizon…* (pp. 5-6) ;

Ce lieu surélevé fait à chaque fois référence à la « hauteur de la tragédie » que l'on retrouve matérialisé dans la pièce *Le Banquet* sous la forme de la « tour » du « guetteur » :

> *LA VOIX DU GUETTEUR, en haut de la tour*
> *La glu des ténèbres enserre encore les murs de Tenochtitlan. La ville dort. Les milliers d'inquiétudes lovent dans le sein tiède de la nuit. Les hommes en ont encore pour une heure d'oubli. Moi, je suis le veilleur de la tour de l'Est. Je guette l'aube qui guette leur éveil ambigu. Dans un instant la lumière et la peur les happeront au sortir des ténèbres apaisées.* (Acte I, Scène 1).

Il s'agit du principe selon lequel seuls les personnages issus de familles illustres sont mis en scène comme c'est le cas du roi Montezuma dans la même pièce. Dans les romans, ce sont des personnages dont la noblesse est conférée par la détention du savoir, c'est la personne de l'intellectuel dont le devoir est de conceptualiser le destin humain et de rendre compte : Mokrane et Menach dans *La Colline oubliée*, Arezki dans *Le Sommeil du juste*, Bachir et Ramdane dans l'*Opium et le bâton*, Mourad dans *La Traversée*. De plus, ce lieu

surélevé n’est pas sans rappeler l’organisation matérielle du théâtre grec : la *skéné*, cette estrade surélevée supportant les décors et permettant l’entrée et la sortie des acteurs, qui dominait le *proskhènion*, destiné aux seuls protagonistes, l’*orchestra* où évoluait le chœur et parfois les acteurs et la *cavea*, gradins destinés à recevoir les spectateurs.

Dans l’organisation matérielle du théâtre grec, la « skéné » était le lieu où évoluaient « *les esprits les plus réfléchis* » - et parmi eux, bien souvent le poète lui-même, auteur de la tragédie, chef de troupe et acteur principal, « protagoniste » – « qui s’interrogeaient déjà sur la brutalité et l’injustice qu’elles [les légendes] prêtaient aux dieux et le sort qu’elles faisaient à l’homme. »(*Tragiques grecs*, 1967 : Introduction). Ainsi, derrière le masque de l’acteur principal – Mokrane, Arezki, Bachir, Mourad, Le Guetteur – et comme dans une tragédie grecque antique, se profile la figure du poète lui-même qui scande, d’œuvre en œuvre, le tragique de la destinée individuelle et collective face à l’Histoire.

2.4.2. La délimitation d’un espace clos

A partir de ce lieu surélevé, est délimité un espace clos.

D’abord, le village kabyle, enserré entre les montagnes, à l’écart du monde et ignoré des dieux ; des dieux qui sont ici à la fois le colonisateur et les saints tutélaires protecteurs du village :

-dans *La Colline oubliée*, le village de Tasga, entouré de montagnes d’est en ouest et du nord au sud :

> *La longue crête des Iraten avec le cône aigu du monument d’Icheriden, vers l’est la montagne avec le col de Kouilal, vers l’ouest le village d’Aourir et derrière nous la mosquée dont le minaret nous masquait une partie de la montagne.*(p. 28) ;

-dans *Le Sommeil du juste*, le village d’Ighzer où les actions des hommes sont vaines :

Il savait qu'à Ighzer, où il allait pour toujours rentrer, les actions des hommes sont comme les efforts de quelqu'un qui se noierait là, en pleine Méditerranée : démesurés mais vains, perdus dans les grands remous d'une mer qui les ignore (p. 202) (C'est nous qui soulignons).

-dans *L'Opium et le Bâton*, le village de Tala qui sera entouré de fils barbelés par l'armée française :

L'armée entourera le village d'un rang de barbelés. Elle y ménagera cinq postes de surveillance et deux portes où vous assurerez la garde à tour de rôle, du coucher du soleil à l'aube. (p. 93).

-dans *La Traversée*, le « Paradis » jalousement protégé par des « portes « :

Comme on leur avait répété que le paradis était pour tous ils y avaient cru et ils pressaient sur les portes si fort qu'un de ces quat' elles allaient céder. (pp. 7-8).

Cette référence au « rideau », qui sépare irrémédiablement les deux communautés, figure d'ailleurs déjà dans *Le Sommeil du Juste* :

L'autre monde était pourtant là, guère loin, de l'autre côté du carrefour, ouvert à tout vent, depuis plus de cent ans faisait rideau. (p. 205)

Ainsi, toutes figurent à la fois l'obstacle et l'enfermement. Les individus sont empêchés de sortir, ou de franchir l'espace dans lequel on les a confinés en deçà du mur ou du rideau et, inversement, ils ne peuvent entrer dans l'espace promis, ils restent au-delà des portes puisqu'elles leur sont fermées. Ils sont condamnés à se mouvoir dans l'espace qui leur est imparti qui, par sa clôture, représente l'espace de la tragédie au sens générique mais aussi l'espace où se joue la tragédie qui conduit l'individu à une impasse.

Cette tragédie leur est imposée par des dieux injustes : le colonisateur, le militaire, le Pouvoir et l'idéologie dominante.

Faut-il en conclure que pour M. Mammeri, le recours à la tragédie signifie la victoire de la fatalité sur l'homme, que toute issue lui est interdite ?

Faut-il abonder dans le sens des philosophes du XIXe siècle :

> *Au XIXe siècle, sous l'influence des philosophes et tout particulièrement de Schopenhauer et de Hegel, le terme de "tragique" a été tiré du côté de la métaphysique pour désigner l'écrasement de l'homme par la fatalité, l'anéantissement de la liberté et de la volonté individuelles par un pouvoir supérieur aveugle […]. Pour Schopenhauer et Hegel, le tragique s'incarne exemplairement dans la tragédie grecque, qui donne à voir le combat de la liberté humaine, de l'homme, de l'homme qui veut exister par lui-même, contre la nécessité et la loi divine, et qui s'achève par la chute de l'individu* (Louvat, 1997 :14).

Nous ne le pensons pas. Certes, dans l'œuvre romanesque mammerienne, le héros connaît une fin tragique : mort de Mokrane, enfermement d'Arezki et des siens, mort de Mourad. Mais, ce n'est pas tant la volonté humaine qui est anéantie que la tentation de succomber à la tragédie. Cette tentation est toujours dépassée puisque chaque roman se clôt sur un espoir de renouveau.

Ainsi, le héros tragique cherche constamment une issue, ne se laisse pas vaincre. Tant par le rêve que par l'exil, le héros tente de terrasser la tragédie qui l'enserre : l'exil est un facteur de prise de conscience portant les germes de la guerre de Libération et le rêve permet de dépasser le mythe sous toutes ses formes : celui de la perfection de l'ordre ancien, celui de la guerre, celui de la civilisation occidentale, celui de toutes les solutions passéistes et illusoires.

Le héros mammerien, tout comme celui de la tragédie grecque antique, est à la recherche d'un ordre nouveau par l'action :

> *La tragédie,* écrit Jean-Pierre Vernant (2001 : 905), *est le premier genre littéraire qui présente l'homme en situation d'agir, qui le place au carrefour d'une décision engageant son destin.*

C'est en effet un homme agissant, un homme réfléchissant que nous montre M. Mammeri, un homme qui prend en charge son destin, qui se remet en question, qui tourne en dérision son aveuglement et celui des autres. Comme dans la tragédie grecque, il se remet et est remis en question. C'est ce qu'écrit J.-P. Vernant pour la tragédie grecque antique:

> *Les personnages héroïques ne sont pas seulement rendus présents sur la scène au yeux de tous les citoyens, mais, à travers les discussions qui les opposent entre eux et les choristes, ils deviennent l'objet d'un débat ; ils sont mis en question.* (*Ibid.*, p. 904).

Rendu présent le colonisé à qui on dénie toute existence dans *La Colline oubliée*, *Le Sommeil du Juste* et l'*Opium et le Bâton*, l'intellectuel formé à la culture humaniste dans *Le Sommeil du juste* et l'*Opium et le Bâton*, l'intellectuel marginalisé dans *La Traversée*. Remis en question par les autres – d'où l'importance des discussions qui sont presque toutes des dialogues d'idées : Arezki est « un Aroumi » et Mourad « un berbériste ». Remis en question par lui-même qui ne cesse de tourner en dérision son aveuglement.

M. Mammeri représente un héros qui n'est pas un modèle, un « surhomme », qui n'est pas à l'image du héros épique ; c'est un héros tragique avec sa grandeur et ses faiblesses : *Le héros légendaire a cessé d'être un modèle comme il l'était dans l'épopée et la poésie lyrique, il est devenu un problème,* écrit J.-P. Vernant (2001 : 905).

A une question que lui posait T. Djaout à propos des personnages de ses romans, M. Mammeri répondait :

> *Je ne crois pas aux stéréotypes, aux héros de commande, aux traîtres conventionnels, aux acteurs "positifs", aux notions "prêt-à-porter" et autres balancelles de la littérature bien pensante. Ils pêchent contre la vérité, parce qu'à la dense, confuse, profuse, multiple réalité des hommes, ils substituent de pâles artefacts privés de vie, privés de sang et de sens. Il n'y a pas d'un côté les bons, qui pensent et vivent toujours selon la droiture, et de l'autre les méchants voués au mal par destin. Ce départ manichéen entre le diable et le bon Dieu tourne le dos à la vérité.* (Mammeri, 1987 : 38).

C'est la définition même du héros tragique, avec sa grandeur et ses limites toutes humaines qui, plongé dans l'action, révèle sa dualité : agissant et à la fois agi, ni « diable », ni « bon Dieu », un homme tout simplement. C'est ce qu'expliquent J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet (1989 : 68) à propos du problème de la volonté dans la tragédie grecque antique :

L'origine de l'action se situant à la fois dans l'homme et hors de lui, le même personnage apparaît tantôt agent, cause et source de ses actes, tantôt agi, immergé dans une force qui le dépasse et l'entraîne.

Ce héros tragique qui est engagé dans l'action : *Placé au carrefour d'un choix décisif, face à une option qui commande tout le déroulement du drame, le héros tragique se profile engagé dans l'action, affronté aux conséquences de ses actes.* ajoutent J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet (1989 : 70).

Chez M. Mammeri, la structure tragique est là pour signifier qu'il y a une issue à la tragédie : *il n'est pas de problème qui ne puisse être dépassé par l'enquête intellectuelle et le débat culturel,* déclare J.-P. Vernant (2003) à F. Busnel à propos de la signification de la mythologie grecque.

2.5. La poésie

A côté des références à la culture occidentale, culture d'emprunt, figure un mode d'expression de la culture d'origine, la culture kabyle : la poésie que l'on rencontre dans *La Traversée,* dernier roman de Mouloud Mammeri.

Les passages poétiques se signalent par leur verticalité et interviennent dans les moments de délire du personnage principal, Mourad, délire provoqué par la fièvre. En voici un exemple :

-Les nuits sont longues sur la place…
-Et les jours.
-Les pierres sont froides…

-Les nuits sans lampes…
-Les jours sans rides…
-Les bouches sans dents…
-Les ailes courtes.
-La faim d'on ne sait quoi…
-Qui languissait de t'attendre.

Ce mode d'expression renvoie à ce que M. Mammeri a écrit du poète kabyle Si Mohand-ou-Mhand. En effet, il explique que Si Mohand était au bord d'une source quand un ange le mit en demeure de choisir entre deux termes : *Parle ou je ferai les vers ou fais les vers et je parlerai – Fais les vers et je parlerai, dit Mohand.* (Mammeri, 1969 : 12).

M. Mammeri souligne que l'épisode de l'ange est un moyen d'expression utilisé quand la pensée devenait complexe ou trop abstraite : cette pensée avait ainsi recours au symbole. Il écrit :

> *Ceux qui en usaient n'étaient pas (…) dupes du caractère mythique du procédé. Ils savaient que c'était un instrument, c'est à dire un artifice, un moyen oblique de saisir la réalité*[eneviève]*, mais plus ou moins confusément, ils sentaient que quelquefois ce biais leur permettait d'aller plus au fond que ne le ferait la parfaite adaptation des mots aux choses et leur agencement logique* (Mammeri, *op.cit.*, : 13),(Souligné par nous).

3. CONCLUSION

Tous les modes d'écriture dont nous venons de tracer les contours, divers dans leur forme, ont cependant en commun de théâtraliser la parole. Ils représentent un espace de liberté dans laquelle la parole confisquée peut se déployer, la parole confisquée par l'ordre ancestral, par l'ordre de la colonisation, par l'ordre du discours institutionnel. Ils représentent également un espace d'affirmation de l'individu en sa qualité d'homme à part entière : ni asservi, ni muselé, d'homme qui prend son destin en main, qui passe du statut d'agi au statut d'agissant, qui refuse toutes les formes d'oppression. Pour M. Mammeri, *Il s'agissait de faire entrer la vie des*

hommes algériens dans le commun lot des autres vies. (Mammeri, 1987 : 19-21)

Il déclarait également :

> *J'ai reçu une formation remarquable. Après tant d'années écoulées depuis ce lointain passé, je suis encore gré à mes maîtres de me l'avoir dispensée ; j'en ai eu d'éminents : j'ai eu Jean Grenier comme professeur de philo (c'est lui qui m'a poussé à écrire mon premier papier*[2]*) ;*
>
> *j'ai aimé Homère à travers Louis Gernet. (*Mammeri, 1987 : 16).
>
> *J'ai appris le français à l'école ; il s'agit donc d'un apprentissage artificiel. Mais une fois la langue acquise j'avoue que j'en ai apprécié les avantages. Ce n'est pas seulement pour ses bénéfices pratiques, parce qu'elle permet une ouverture très large sur le reste du monde, en particulier sur le monde moderne […]. C'est surtout parce que c'est un instrument de libération – y compris d'elle-même.* (Mammeri, *op.cit.*, p. 49)

Les formes aussi différenciées génériquement et culturellement que les lettres, le journal intime, l'épopée, la poésie, que l'on peut déceler dans son œuvre, sont autant de marques de la double appartenance culturelle de l'écrivain et empruntent à la fois aux modes d'expression de la culture hellénique et classique, marque de la formation de l'écrivain et au mode d'expression de la culture d'origine (culture kabyle). Il s'ensuit une écriture de la discontinuité, « *une transfictionnalité métissée* », marque du métissage culturel de l'écrivain, mais aussi d'une parole essayiste porteuse du dialogue des cultures, pacifiquement intégrées et tendant vers l'affirmation de valeurs universelles : la liberté, la justice.

NOTES

[1] « La société berbère », *Aguedal*, n°s 5 et 6, 1938 et 1939.
[2] *Idem*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BOUTROUX Emile « Leçon 1, réfutation du platonisme », in *Leçons sur Aristote*, Paris, Ed. Universitaires, 1990.

****Tragiques grecs. Eschyle. Sophocle*, 1967, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade ».

HOMÈR 1975, *L'Illiade,* Paris, Gallimard, 1975, Coll. Folio.

LEJEUNE Philippe, 1970, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, n° 3.

---,1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil.

MAMMERI Mouloud, 1987, *Entretien avec Tahar Djaout*, Alger, LAPHOMIC.

---,1969, *Les Isefra. Poèmes de Si Mohand-ou-Mhand*, Paris, Maspéro.

VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, 1989, *Mythe et tragédie en Grèce antique*, Paris, La Découverte.

HAROCHE-BOUZINAC Geneviève, 1995, *L'épistolaire*, Paris, Hachette.

MERDACI Djamel Eddine, 1989, « La dernière interview », *Horizons*, 28-2-89.

(références http://www.limag.refer.org/Volumes/MammeriArticlesSur.PDF dernière consultation le 27. O2.2009)

MIRAUX Jean-Philippe, 1996, *L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité,* Paris, Nathan.

LOUVAT Bénédicte, 1997, La *poétique de la tragédie classique*, Paris, SEDES.

GRASSI Marie-Claude, 1998, *L'Epistolaire*, Paris, Dunod.

RAOUL Valérie, 1999, *Le journal fictif dans le roman français*, Paris, PUF.

VERNANT Jean-Pierre, 2001, "Tragédie", *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis et A. Michel.

---, 2003 « Qu'est ce que la mythologie ? » in *L'Express*, 26-6-2003. (extraits de l'article mis en ligne , détails :

http://www.mondalire.com/univers_dieux_hommes.html dernière consultation: le 27 février 2009).

VIDAL-NAQUET Pierre, 2002, *Le monde d'Homère*, Paris, Perrin.

STAROBINSKI Jean, 1970, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, n° 3.

ABSTRACT

Mouloud Mammeri enters literature during colonial period. Therefore, he is the product of two cultures: the ancestral culture to which he is profoundly attached and by whom he is profoundly marked and the French culture, the culture of school acquisition of part his western formation. The central interrogation concerns the constituents of this cultural interbreeding and aims at showing that the romantic work of Mouloud Mammeri weaves a whole network of texts, shape and construction diverse, scattered in the story. Indeed, forms so differentiated that the factual autobiographical narrative, the letters, the personal diary, the epic, the essay, the glossary, the poetry, are so many brands of the double cultural membership of the writer and take at the same time from the modes of expression of the Hellenic and classic culture, mark of the formation of the writer and from the mode of expression of the culture of origin (Kabyle culture).

There is a writing of the discontinuity, "a crossed transfictionnalité", marks with the cultural interbreeding of the writer, but also with the word carrier essayist of the dialogue of the cultures, peacefully integrating and tightening towards the assertion of universal values.

MÉTISSAGES LINGUISTIQUES, TEXTUELS ET ORTHOGRAPHIQUES DANS LES ŒUVRES DES ÉCRIVAINS D'ENTRE DEUX LANGUES

Cecilia CONDEI
Université de Craïova

0. DÉMARCHE THÉORIQUE

Le phénomène d'hétérogénéité qui touche toutes les langues rend floues leurs lignes de frontière. Les multiples combinaisons de variétés linguistiques tissent un espace des interpénétrations langagières qui peut être caractérisé comme *métissé* à différents degrés.

Nous parlerons donc de *métissage* et de *discours*.

Le *métissage* a été d'abord lié à la culture et surtout à la littérature post-coloniale ; ensuite, le concept s'étendit à une catégorie d'écrivains provenant des zones hors du colonialisme, qui arrivent à écrire en *français*, mais qui gardent tout un inventaire de traits démarcatifs des écrivains français « de souche ». Comme l'explique Anne-Rosine Delbart, ceux-ci

> *explicitent leurs pratiques, confrontent leur(s) langue(s) source(s) à la langue d'accueil et analysent les rapports qu'ils entretiennent avec chacune d'elles ; prenant plus de recul encore, ils tentent de cerner la nature du langage* (2005 : 47).

Nous comprenons le *métissage* dans un sens large, comme les interpénétrations résultant d'un changement de code, d'espace géographique d'existence, de culture, etc., sans négliger le caractère

« palimpsestique » qui transparaît dans les œuvres des écrivains migrants. Ce sont, dans la plupart des cas, des écrivains d'entre deux langues, comme l'est Panaït Istrati (1884-1935), écrivain roumain d'expression française très apprécié par le public français de l'entre deux guerres.

Le *discours littéraire* sur lequel se focalise notre attention est envisagé comme un interdiscours, comme une forme contextualisée (Charaudeau & Maingueneau, 2002 : 189). Nos outils d'analyse sont les concepts de l'analyse du discours « exportés vers des corpus nouveaux » (Amossy & Maingueneau, 2003 : préface), et ces concepts prennent sens dans le cadre de la linguistique de l'énonciation.

Notre apport à l'étude de ces interpénétrations consiste premièrement à souligner le fonctionnement de quelques démarcations dans le champ théorique et deuxièmement à étudier un même phénomène (le *métissage montré*) dans un corpus de récits de Panaït Istrati.

L'idée de base est d'opérer deux distinctions au sein des phénomènes d'hétérogénéité : une concernant le contact de deux ou plusieurs langues dans les pratiques langagières du même locuteur, l'autre prend en compte les variétés sociolectales à l'intérieur de la langue. Inspirée par Rohan (2003 : 411-420) nous parlons, dans la situation de langues en contact chez le même locuteur, d'un axe horizontal, et dans la situation des variétés sociolectales, d'un axe vertical, leur trait commun étant l'existence du *contact* et de l'*hétérogénéité*. Ces deux axes, horizontal et vertical, aboutissent, chacun à leur manière, à un territoire métissé.

0.1. Etablissement du corpus

L'espace littéraire de Panait Istrati et de ses œuvres forme, comme nous l'avons déjà annoncé, notre corpus. Cet écrivain fait partie de ceux qui sont ancrés dans deux territoires (celui d'origine – le roumain, et celui d'adoption – le français), deux langues, deux cultures, deux axes temporels, deux espaces géographiques, etc.

Après avoir débuté en roumain, Istrati devint ensuite un écrivain français, consacré par *Kyra-Kyralina* (publié chez Rieder, en 1924), un recueil de récits que Romain Rolland appréciait beaucoup, comme il le déclare dans la préface de l'œuvre.

Pour Panaït Istrati, autodidacte, âme rêveuse et vagabonde, aimant la terre et l'humanité toute entière, la France est le pays de ses rêves, auquel il aspire profondément depuis son adolescence : « c'est encore le seul pays au monde, à l'heure actuelle, qui permet qu'on lui dise toutes les vérités » (1997_a : 405), déclare-t-il en 1930. Mais, une fois arrivé et installé en France, après le contact avec la réalité, l'enthousiasme diminue :

> *Il m'arrivera aussi de dire à ma « patrie d'adoption » elle-même les vérités que je dis à toutes les « patries » qui tuent les hommes. La France doit les accepter et en faire son profit* (1997_a : 405).

0.2. La simultanéité plurilinguistique

Tous les écrivains d'entre deux langues vivent dans une simultanéité plurilinguistique qui se manifeste à différents niveaux, et qui a été mise en évidence notamment par Abdelkebir Katibi (1983, cité par Lebrun & Collès, 2007), par Clément Moisant et Renate Hildebrand (2001, préface), par Anne-Rosine Delbart (2005) et par Monique Lebrun et Luc Collès. La situation linguistique d'Istrati, qui est le fondement de sa création littéraire, a été remarquée, parmi d'autres, par Monique Jutrin-Klener (1970 : 228) et par G. M. Pintea (1975), la dernière ayant étudié l'organisation des œuvres d'Istrati de 1924 à 1925 pour attirer l'attention sur ses publications simultanées en français et en roumain.

La liaison entre « texte » et « contexte » n'est pas nouvelle, plusieurs ouvrages actuels en discernent les axes (entre autres, Amossy & Maingueneau, 2001, Maingueneau, 2003, le volume collectif *Discours et écriture dans les sociétés en mutation*, 2007, etc.)

0.3. Langue / interlangue de l'œuvre

En fait, Panaït Istrati n'écrit ni en roumain, ni en français, ni en grec : il écrit dans un espace langagier d'interpénétrations que nous considérons comme un espace de *métissage linguistique* et qui forme le support de notre démarche d'analyse. Le code de l'œuvre se constitue dans une zone d'interactions ; comme le souligne Dominique Maingueneau (1993 : 104), « l'écrivain n'est pas confronté à *la* langue, mais à une interaction de langues et d'usages », à ce qu'on appelle une « interlangue » définie comme le résultat des relations « dans une conjoncture donnée, entre les variétés de la même langue, mais aussi entre cette langue et les autres, passées ou contemporaines » (*ibid*.). Cette interlangue est la résultante des interpénétrations, c'est une langue métissée, qui se caractérise par un code langagier fortement individualisé par chaque écrivain.

Nous allons nous intéresser seulement à *l'interpénétration horizontale*, celle des langues en contact dans l'espace textuel, pour distinguer les faits linguistiques sur lesquels repose le métissage linguistique, ainsi que les éléments du métissage textuel et orthographique.

Par *métissage textuel*, nous comprenons les interpénétrations de plusieurs types d'écritures, ainsi que les phénomènes interdiscursifs. Quant au *métissage orthographique*, il se produit lorsque des mots étrangers subissent un processus de transformation pour « s'harmoniser » avec le texte français.

L'interpénétration horizontale se manifeste évidemment dans la relation avec les « autres langues », ce qui peut être repéré au niveau textuel. Nous appelons ce phénomène *métissage montré*, en nous inspirant de Jacqueline Authier-Revuz, qui parle d'*hétérogénéité montrée*, et de Charaudeau et Maingueneau (2002 : 177), qui conçoivent cette hétérogénéité comme la base du *dialogisme montré*. Tout comme l'*hétérogénéité montrée*, le *métissage montré* témoigne de la polyphonie textuelle, fait partie de l'espace discursif de l'écrivain-énonciateur et est subordonné au dialogisme textuel (au sens bakhtinien) en tant que « représentations qu'un discours donne en

lui-même de son rapport à l'autre, de la place qu'il lui fait, explicitement, en désignant dans la chaîne, au moyen d'un ensemble de marques linguistiques, des points d'hétérogénéité » (Authier-Revuz 1985 : 118, citée par Charaudeau & Maingueneau, 2002 : 177).

1. LE MÉTISSAGE LINGUISTIQUE MONTRÉ

Panaït Istrati pose le problème de l'interlangue de l'œuvre dans l'auto-traduction *Oncle Anghel-Mos Anghel* : « Ici, je parle dans ma langue ! », dit-il dans la préface de la version roumaine. Mais même s'il soutient mordicus que la langue de son récit en roumain est *sa* langue, il ne dit pas toute la vérité. *Sa* langue, ce roumain de l'œuvre, n'est pas *sa* langue maternelle, car il s'en écarte considérablement. L'inventaire langagier de son œuvre est complexe, un véritable mélange de plusieurs codes.

Par exemple, il glisse dans le texte français un seul mot étranger :

> « dans le *codrou* », (1983 : 69), « joupîneassa » (1983 :53), « razèche » (1983 : 186), « oka » (1983 : 184), etc.,

ou bien un syntagme :

> « dans la *strada Sfintsilor* » (1984 : 194),

ou encore une phrase :

> « *Alé ! Ta sitiria, pédia* ! » (Allons ! Les billets, enfants) (1997b : 359).

Un bref regard sur ce type de phénomènes nous fait observer avec D. Maingueneau que

> *chaque œuvre, chaque genre définit son identité par sa manière de gérer la transtextualité et c'est sur ce travail différenciateur qu'il convient de concentrer son attention* (2001 : 23).

L'identité de la création de Panaït Istrati correspond, entre autres, à des schémas discursifs par lesquels il constitue une

interlangue et contrôle la transcendance textuelle, dans le sens que G. Genette (1982 : 7) donne à ce phénomène.

L'expérience de l'écrivain l'amène à mettre au point une forme de métissage linguistique adaptée à ce qu'il se propose de faire, à savoir « présenter à ses contemporains une fresque réaliste, sans recourir au "document illustré" » (préface à *La Maison Thüringer* : 31).

Un inventaire réalisé sur les textes de ses premiers volumes élaborés en 1924 a permis de relever 72 mots étrangers dans *Kyra Kyralina* et 52 dans *Oncle Anghel*. Le phénomène de métissage linguistique est donc assez fréquent, et il s'agit bien de ce que nous appelons « métissage montré », le caractère « montré » étant attesté par toute une série de mécanismes. L'interpénétration est localisable, marquée par trois sortes de procédés :

(1)des guillemets :

> *Il bondit avec la légèreté d'une gazelle, et, quelques minutes plus tard, servit devant Isaac, accroupi à l'orientale, un plat de "foul" (fève cuite, à l'huile et au citron) ; du pain plat et de l'eau* (1997$_a$: 291-292) ; « *déguster un morceau de "pastrama" d'oie* » (1997$_a$: 248).

Ces guillemets peuvent apparaître en combinaison avec d'autres marques, comme dans l'exemple suivant :

> « Le "bœuf du marais" – *booul baltsi* – est un insecte noir, de forme ovale et de la grosseur d'une noix moyenne. Il n'a pas d'antennes » (1997$_a$: 214) ;

(2) des caractères typographiques (les italiques) :

> « Au reste, on n'a qu'à regarder la tenue de ce frère, pour être fixés de la tête aux pieds, il est comme si toute sa vie se fût passée dans un poubelle, à le voir affublé de cette *caciula* criblée, qui laisse passer les mèches coléreuses de son abondante chevelure ; de cet *ibirbok* en lambeaux, qui tient a peine sur son buste ; de ces *nadragi* aux

multiples pièces, aux trous nombreux, offrant le spectacle de ses cuisses poilues, de ses genoux osseux et de son derrière peu convenable ; de ces *obiélé* qui lui font des jambes pareilles à des troncs d'arbre ; de ces *opinci*, enfin, qui ne lui protègent plus les pieds, parce qu'ils son en loques » (1997a : 138) ;

(3) des parenthèses qui soulignent l'insertion de fragments métissés :

« Pauvre ce "staretz" (le Supérieur du monastère) » (1984 : 456) ; « Il joue en sourdine Ciocârlia (L'Alouette) » (1984 : 475) ; « *Kalosto patrioti* (salut) » (1997a : 355) ; « *Kaïmeni* (pauvres de nous !) » ; « *palikaraki* (petit vaillant) » ; « *matia-mou* (Mes yeux) » ; « *patrida-mou !... patrida-mou !* (ma patrie, ma patrie) » (1997b : 357) ; « tchéaïnerie (maison de thé) » (1997b : 254) ; « voiture à un cheval (ou *ghiotch*) » (1997b : 235) ; « *covrigi* (craquelins) » (1997b : 93) ; « -Ah !… c*ardiamou* (mon cœur) » (1997b : 93) ; « Dis, donc, philimou (mon ami) » (1997b : 93) ; « alvitz (nougat) » (1997b : 102) ; « - Bon "raki" pour vous, de la part du cafedji d'en bas ! *A vérésié* ! (à crédit). Demain encore… » (1997a : 295) ; « - *Malèche* ! (ça ne fait rien) » (1997a : 283) ;

parfois aussi, des fragments métissés sont insérés sans parenthèses : « - *Malèche* ! Ça ne fait rien » (1983 : 92) ;

(4) des gloses ; celles-ci, en tant que marques du métissage linguistique montré, apparaissent non seulement dans le texte proprement dit, mais aussi dans le paratexte, en l'occurrence, dans notre cas, dans des notes en bas de page.

1.1. Le métissage linguistique montré, manifesté au niveau du texte

Dans le texte proprement dit, le « métissage montré » est manifesté par des explications, des parenthèses et des guillemets.
Les explications sont relativement nombreuses. Elles portent sur les mots et les constructions considérées trop difficiles à comprendre pour le public français ou sur les mots étrangers glissés dans le texte. Vasile Covaci (1979) a analysé le sens de ces mots dans le corpus

formé du récit *Présentation des Haïdoucs* et il a souligné qu'il s'agissait de termes qui ne trouvent pas de correspondants satisfaisants dans l'espace français parce qu'ils désignent un univers roumain spécifique. C'est ce qu'Istrati lui-même explique :

> « Sima Caramfil possédait à Braila de belles *acareturi*, comme on comme là-bas tout immeuble ; mais *immeuble* ne désigne pas aussi bien que *acareturi* tout ce qu'un Sima possédait à Braila » (1997a : 170)

Dans le texte de l'œuvre, les explications sont habituellement introduites par des formules comme *on appelle, appelé, dite, ou, on nomme :*

> « c'était en effet un *han* ou ancienne auberge populaire » (1997a : 174) ;
>
> « Dans une autre marmite, il prépara une "soupe sauvage", ou *borche*, à l'estourgeon » (1997a : 198) ;
>
> « elle n'aimait point qu'on l'appelât "mère", mais *tzatza* » (1983 : 200) ;
>
> « Minnka les servit fumantes, sur deux rondelles de bois dur, qu'on appelle *foundd* » (1997a : 192).

Le long fragment qui suit combine des explications de mots roumains parsemés dans le texte français avec des commentaires qui éclaircissent le sens d'expressions roumaines inconnues au public français :

> « belles nattes qu'on appelle *rogogina* et de beaux paniers qu'on nomme c*ochnitsa* […] Les marais, il vaut mieux les appeler par leur nom de là-bas, qui est juste et beau : c'est la *balta*. Et la balta n'est rien de moins que la mère nourricière du paysan de l'Embouchure. Voilà pourquoi, aux heures de détresse, tous les regards se dirigent vers elle. C'est également à sa balta que l'homme du pays pense lorsqu'il proclame la générosité de son Embouchure. La balta n'est à personne. Nul ne la cultive. Nul n'a le droit de se réclamer d'elle, sinon le Sereth, son créateur. Elle n'exige aucune surveillance, aucun ménagement ; elle ne craint ni l'homme ni le ciel. Quand on la dévaste, elle est pareille au chêne qui perd une feuille. De là vient le mot roumain, appliqué aux débats sans issue : « laissons les choses

balta ». C'est-à-dire : « n'en parlons plus, qu'il n'en soit plus question ». Car la balta, c'est l'inconnu, l'impénétrable, l'infini » (1997a : 137)

Le texte istratien se permet fréquemment, en pleine narration, de créer de longues pauses, comme celle ci-dessus, qui procurent un arrêt momentané bénéfique pour le lecteur, mais qui l'invitent en même temps à s'engager dans une autre direction que celle narrative. On lui donne accès, par l'intermédiaire du texte, à l'au-delà contextuel qui a permis l'existence de ce texte, un monde lointain et différent – l'univers culturel roumain.

Dite ou *comme on dit* sont largement utilisés *:*

« appelés *ghiotchars* à cause de leur voiture à un cheval **dite** ghiotch » (1984 : 91) (je souligne) ;
« Ce gros repas, servi à 4 heures de l'après-midi, fut un fameux « dîner pêcheur », *prînz percaresc*, **comme on dit** là-bas » (1997a : 199) (je souligne) ;
« - *Malèche* ! ce qui voulait dire : *ça ne fait rien* ! » (1983 : 95).

L'explication peut aussi être introduite par *c'est-à-dire* – « on les appelait des *mouscals*, c'est-à-dire Moscovites » (1984 : 229) –, ou par deux procédés en même temps, par exemple une formule introductive et des italiques – « Les *mouieri*, c'est-à-dire les femmelettes » (1984 : 229).

Les termes étrangers sont souvent suivis par une explication :

« Quatre pêcheurs, compagnons de Mateï, bricolaient autour de la *coliba*, une grande hutte qui ne servait qu'à abriter les cinq hommes les jours de tempête » (1997a : 198) ;
« Le jour du Premier Mai, on buvait jadis en Roumanie de nombreux verres de *péline*, vin dans lequel on a fait macérer des feuilles d'absinthe, qui lui donnait un goût amer » (1997a : 189).

Quelques pages plus tard, on rencontre :

> « tirer un litre de vin-*péline* » (1997$_a$: 192) ;
> « [Sima] avait passé la main à son *tejghetar*, homme de confiance, tout-puissant » (1997$_a$: 177) ;
> « - Hé ! *Barcadji* ! Batelier !... Un camarade se noie là ! Cours vite ! » (1997$_a$: 55) ;
> « A leurs sifflements étouffés, une demi-douzaine de belles *tzigancouchas*, les servantes qui venaient d'éteindre les lumières, accouraient, jambes nues » (1983 : 107) ;
> « un gros *ghioudème*, qui est un saucisson très pimenté et très sec » (1997$_b$: 287).

En général, le schéma structurel de ce type d'insertion est le suivant : « X (terme roumain), GN apposition », dont le noyau a le rôle explicatif, central, ou encore : « X (terme roumain), qui est …. », structure qui se constitue comme explication. La démarcation est un signe de ponctuation, d'habitude une virgule, rarement un signe d'exclamation ou d'interrogation, comme on le constate ci-dessus.

1.2. Le métissage linguistique montré, manifesté au niveau du paratexte

Dans le paratexte, le métissage montré gagne en valeur par la distanciation du texte de base qui assure la mise en relief du mot inséré.

Les insertions des mots étrangers sont accompagnées dans la plupart des cas de courtes références sur leur origine *:*

> « On lui dit sacadgitza », en bas de page : « en roumain : porteuse d'eau » (1997$_a$: 28) ;
> « c'est le quartier des *lipovans* », en bas de page : « Russes de la secte des *skoptsy* » (1997$_b$: 246) ;
> « Adieu mavra matia ! », « en grec : noirs yeux » (1997$_b$: 344) ;
> « une *mamaliga* de mauvaise qualité », en bas de page : « La *mamaliga* est le pain du paysan roumain » (1997$_b$: 9).

Il arrive aussi qu'une autre explication soit donnée pour le même mot, toujours en bas de page :

« Bouillie de farine de maïs, le pain du paysan roumain » (1997$_b$: 180) ;

« *Evète* », en bas : « O*ui* en turc » (1997$_b$: 17).

Il se peut encore qu'aucune mention ne précise l'origine du mot étranger :

« *pacoste* », en bas de page : « malchance, calamité » (1997$_a$: 88) ;

« de bonnes *fléilkas* » (1997$_a$: 192), en bas : « tranches de viande des plates côtes » ;

« elles étaient enveloppées dans des *scourteïka* vertes » (1997$_a$: 196), en bas : « manteau féminin populaire », ou « une *lotka* fluette » (idem) « barque de pêcheur ».

Si l'on recourt à une analyse quantitative, il est facile d'observer que les œuvres de début, *Kyra-Kyralina* et *Oncle Anghel*, sont plus riches en explications paratextuelles et en notes de toutes sortes.

Les explications peuvent porter sur des expressions roumaines traduites à moitié, comme dans ce passage : « - Voilà ce que c'est de ne pas avoir *barbatt* à sa mesure » (1997$_a$: 189), qui est suivi en bas de page par une longue explication :

« En roumain, en sus des noms : *mari, mâle, homme* il y a celui de *barbatt*, qui synthétise tous les trois, avec un sens plus précis de *virilité*, de *vaillance*, d'*héroïsme* ».

Le lecteur est ainsi mis en mesure de comprendre le drame d'une fille roumaine que ses parents ont forcée à accepter un époux riche, mais sans autres qualités.

2. LE MÉTISSAGE MORPHOSYNTAXIQUE

Un autre type d'interpénétration est visible lorsque des mots étrangers sont utilisés en conformité avec la grammaire française. Plusieurs cas de figure sont à envisager, mais nous en retenons seulement trois :

(1) des mots étrangers sont utilisés au singulier, avec la forme de singulier de leur langue d'origine :

cadâna (Kyra Kyralina, 1924 : 214), mételik (Kyra Kyralina, 1924 : 161), moussafir (Kyra Kyralina, 1924 : 105, 119, 128), salepgdi (Kyra Kyralina, 1924 : 46, 55, 219) ;

(2) des mots étrangers (par rapport à la langue française) portent les marques du pluriel français, en -**S** ou en –**X :**

doina**s** (Kyra Kyralina, 1924 : 96), cadâna**s** (Kyra Kyralina, 1924 : 169), métélik**s** (Kyra Kyralina, 1924 : 113, 211), moussafir**s** (Kyra Kyralina, 1924 : 85, 90, 98, 129, 138) (je souligne), « Barcadji » (1997a : 55), « tombent victimes les meilleurs *barcadjis* » (1997a : 60).

La forme de ces mots est celle du singulier roumain auquel on ajoute les marques du pluriel français.

(3) des mots étrangers qui se présentent dans le texte français avec la forme du singulier de leur langue d'origine, mais qui sont accompagnés par des déterminants qui « orientent » l'interprétation du lecteur pour que celui-ci comprenne l'existence du pluriel ou du singulier, selon les cas.

Les mots portant la marque du genre et du nombre conformément au français sont assez nombreux :

(…) une de ces *cârciuma* roumaines (1924 : 35-36), le *pridvor* (1992 : 145), une orageuse kindia (1992 : 126) ;
« J'aime mieux les *lopatari* », « on recrute les *lopatari* parmi les vieillards » « ces milliers d'hectolitres de grains répandus sur d'immenses bâches et que le *lopatar* manipule » (1997b : 232), « mais le *lopatar* ne voit rien » (1997b : 233).

Ce traitement est généralisé, mais le texte français présente aussi des mots étrangers dont la forme roumaine est celle du singulier, accompagnés par les marques du pluriel français : « nos fameuses *mahala* », « une de ces *mahala* » (1997a : 75).

3. LE MÉTISSAGE ORTHOGRAPHIQUE

Le métissage linguistique se complète avec le *métissage orthographique*, qui impose des changements afin de les rendre facile à prononcer au cours de la lecture. Le corpus nous permet d'établir quelques règles orthographiques.

Une de ces règles est la présence des accents, surtout aigus, pour assurer la prononciation des e finals : *kindié*, mais aussi des voyelles intérieures : *métélik, kémir, béléa*. Les mots étrangers, les mots grecs par exemple, sont ainsi écrits d'après les règles de la langue française :

> « - Soyez les bienvenus, vénéres kaloghéris ! » (1992 : 155), « - Qui es-tu, maudit kaloghéros ? » (1992 : 162), « - Kalimérassass, Capitaine Mavromati ! » (1997$_b$: 325).

Il existe aussi des difficultés pour rendre les sons roumains spécifiques : par exemple, « tzirs » est le correspondant du roumain de « ţîr », « tzouïka » de « ţuica », « joupanitza ».

Enfin, l'utilisation de deux formes orthographiques peut faire l'objet d'une hésitation :

> « mételiks » (1924 : 113, 211) et « mételiques » (1924 : 47) ;
> « sa fève, le *foull* arabe » (1997$_a$: 118), un plat de « foul » (fève cuite, à l'huile et au citron) ; du pain plat et de l'eau » (1997$_a$: 291-292) ;
> « les propriétaires vendaient leurs immeubles aux *tsatsa* et aux *néné* qui payaient grassement » (1997$_a$: 76).

4. CONCLUSION

On le voit, la présence d'une quantité appréciable d'éléments métissés constitue le fondement sur lequel se construit l'univers istratien. Le goût pour les territoires mixtes, pour les interpénétrations hante l'auteur et son personnage, qui se place toujours dans un espace de frontière, cherche les endroits

multiethniques, multilingues, polyphoniques, tels l'Asie, l'Egypte, le bassin de la Méditerranée.

Au niveau de l'œuvre, cet espace pluriculturel et plurilingue se reflète dans la présence des mots étrangers, qui, comme on l'a vu, peuvent être suivis d'une explication considérée comme nécessaire ou d'une traduction, ou tout simplement glissés dans le texte à l'état brut, sans aucune indication quant à leur sens.

Cet univers littéraire est le résultat de la position spécifique de l'écrivain migrant. Pour lui, osciller entre plusieurs langues n'est pas une option, mais une façon de vivre dans un territoire plus large que celui de sa langue maternelle.

La langue de l'œuvre, lieu d'interpénétrations multiples, découpe et recompose le monde. L'écrivain est ainsi obligé à un travail permanent de repositionnement langagier dans son propre texte, et ce travail d'harmonisation est subordonné à la recherche d'un « pacte énonciatif », qui est le seul responsable de l'équilibre textuel.

NOTE

[1]Les crochets marquent notre explication, indispensable à la compréhension du fragment.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AMOSSY Ruth, MAINGUENEAU Dominique (éds.), 2003, *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, PUM.

* * *Cahiers Panaït Istrati*, nº 1-12, revue publiée avec le concours de Centre National des Lettres, Valence.

CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique, 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.

CONDEI Cecilia, 2009, « Le pacte énonciatif des plurilingues. Considérations sur l'énonciation littéraire de deux écrivains d'expression française : Maherzia-Amira Bournaz et Panaït Istrati », in *Actes du colloque international « Influences et enjeux des contextes plurilingues sur les textes et les discours »*, Alger, du 18 au 20 novembre 2008 [à paraître]

COVACI Vasile, 1979, « L'œuvre de Panaït Istrati ou le problème de traduire une civilisation », in *Cahiers de linguistique théorique et appliquée,* nº 2, p. 129-132.
---1981, « Expressions et locutions roumaines dans les écrits de Panaït Istrati », in *Cahiers roumains d'études littéraires*, nº 1, p. 54-63.
ISTRATI Panaït, 1924, *Kyra Kyralina*, Paris, Rieder.
---, 1925, *Trecut şi viitor*, ed. Renaşterea, Bucureşti.
---, 1983, *Domnitza de Snagov*, Paris, Gallimard.
---,1984, *Vie d'Adrien Zograffi. La Maison Thüringer. Le bureau de placement. Méditerranée, Lever du soleil. Méditerranée. Coucher du soleil.* Paris, Gallimard.
---, 1992, *Les récits d'Adrien Zograffi. Oncle Anghel,* Paris, Gallimard.
---, 1997a, *Nerrantsoula. Tsatsa – Minnka. La famille Perlmutter. Pour avoir aimé la terre,* Paris, Gallimard.
---, 1997b, *Codine. Mikhaïl. Mes départs. Le pêcheur d'éponges,* Paris, Gallimard.
JUSTIN-KLENER Monique, 1970, *Un chardon déraciné*, Paris, Maspéro.
LEBRUN Monique, COLLÈS Luc, 2007, *La littérature migrante dans l'espace francophone*, Cortil-Wodon, E.M.E.
MAINGUENEAU Dominique, 2001[1990], *Pragmatique pour le discours littéraire,* Paris, Nathan.
--- 1993, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod.
PINTEA Gabriela-Maria, 1975, *Panait Istrati*, Bucureşti, Cartea Românească.
ROHAN Anthony, 2003, « Langue métissée et traduction : quelques enjeux théoriques », in *Meta*, Volume 48, numéro 3, Septembre 2003, p. 411-420, http://id.erudit.org/iderudit/007601ar, page consultée le 2.02.09.
TEODORESCU Cristiana, 2002, « La technique du récit de vie », dans *Symposia. Caiete de etnologie şi de antropologie*, Nr. 1, 2002, Craiova, Editura Aius.

ABSTRACT

Our work is made of the characteristic of the text to be heterogenic combining linguistics varieties whose content has multiple interpretations. These interpretations are analyzed from two directions: horizontally, when two or several languages are combined in variable quantities and vertically, when a linguistic community introduces in communication a real combination of sociolectal varieties. Our study deals with the notion of « **métissage montré** » when it is shown by the author himself in the text.

LANGUE ET IDENTITÉ FRANCOPHONE CHEZ EUGÈNE IONESCO

Daniela DINCĂ
Université de Craiova

0. INTRODUCTION

En tant qu'écrivain francophone, Ionesco a une situation particulière. Il est né en France, mais il est ensuite obligé d'aller passer son enfance et son adolescence en Roumanie, où il a puisé les sources de son théâtre, et, à l'âge de la maturité, il rentre en France. Il s'exprime tout d'abord en roumain et il fait couler ensuite ses idées et ses convictions dans le moule de la langue française. Par rapport au roumain, le français ne représente pas pour lui la seule possibilité d'expression, mais c'est la langue qui lui donne le plus de liberté. On peut donc parler chez Ionesco d'une francophonie *authentique* : sa mère était française, il a vécu une partie de son enfance en France et il a eu une passion précoce pour les valeurs de la francophonie.

Tiraillé entre deux cultures, Ionesco a emprunté à chacune d'entre elles les sources de son inspiration : d'une part, le théâtre du guignol et, d'autre part, le modèle de Caragiale. Puisée à plusieurs sources, sa francophonie est donc *polyphonique* car Ionesco crée le même effet dans les deux langues avec leurs moyens spécifiques.

Ionesco est bilingue et il a une attitude contradictoire envers les deux pays d'adoption. Il manifeste un rejet déclaré pour la culture de son père dont les principales sources sont: la relation orageuse avec la famille de son père, le rejet de plusieurs noms de la littérature roumaine, la révolte contre l'ascension de certains mouvements politiques roumains, etc. Cette attitude négative face à la culture roumaine a engendré d'ailleurs chez Ionesco le sentiment de malaise et d'aliénation manifesté dans la crise du langage. Ionesco

manifeste une perception particulière du monde, une valorisation excentrique du non sens et de la contradiction dans un pays dominé par le rationalisme.

Si l'on se demande qu'elle est sa terre d'exil, on pourrait croire que la Roumanie est son pays d'exil et que la France lui offre l'espace de son rapatriement : vivre en Roumanie, un pays qui lui est étranger parmi des gens qui lui sont hostiles, parler et écrire dans une langue autre que la sienne sont autant d'éléments qui expliquent son exil. Il reste pourtant un *exilé perpétuel* partout où il va et les choix linguistiques témoignent de son déracinement car on assiste progressivement à l'effacement des influences roumaines dans la langue de ses écrits.

On peut se demander si le dramaturge français d'origine roumaine oubliera tout à fait son pays des Balkans. Dans ses journaux publiés en France, Ionesco utilise parfois des mots roumains avec une certaine nostalgie et affection, surtout lorsqu'il donne des citations d'Eminescu. Mais il n'oublie pas les souvenirs tristes ou même tragiques d'un pays en proie au totalitarisme vert et ensuite rouge.

Prenant comme point de départ la première pièce de Ionesco en roumain (*Englezeşte fără profesor / L'anglais sans peine* ou *L'heure anglaise*) et son auto-traduction (*La cantatrice chauve*), notre intervention se propose d'analyser les deux variantes de la même pièce afin de décomposer leur langage hybride et artificiel, à la frontière des deux cultures mises en contact, pour mettre en évidence, d'une part, la continuation des influences roumaines dans le texte français et, d'autre part, le déracinement d'une âme errante qui mélange tout afin de porter à la perfection son message chargé de sensibilité et de lyrisme. Le rapprochement de Ionesco de la culture française s'opère donc d'une manière originale de sorte qu'on assiste progressivement à une dégradation progressive de la langue française.

Mais, avant d'entrer dans l'analyse proprement dite des deux pièces, nous allons faire quelques remarques sur le type de

théâtre qu'il promeut dans ces deux pièces, ainsi que sur l'origine et sur la structuration des deux pièces analysées.

1. CORPUS ANALYSÉ

1.1. Nature du théâtre d'Eugène Ionesco

Selon Ionesco, la vie quotidienne est pleine d'absurdités et la banalité du langage en est une preuve éloquente. Son théâtre promeut des symboles, des thèmes, des structures, des idées, des images qui ferment les chemins de la suggestion, en totale contradiction avec la réalité. Les personnages ont perdu la croyance dans un univers rational, dominé par des valeurs et par Dieu, ce sont des personnages sans identité. Leurs paroles trahissent l'isolement et la solitude intérieurs et cachent l'absurdité de l'existence. Par conséquent, le drame absurde crée un univers d'images découpées de la réalité et collées d'une manière grotesque et de répliques sans signification et sans vie.

Les deux pièces analysées illustrent le théâtre *d'avant-garde*, le théâtre de *l'absurde* ou le *nouveau théâtre*, un théâtre agressif et provocant qui peut conduire son auteur à retrouver sa liberté. Cette nouvelle orientation du théâtre de Ionesco est d'ailleurs visible dans le sous-titre des deux pièces : la version roumaine, *Englezeşte fără profesor* / *L'anglais sans peine* ou *L'heure anglaise*, est une pièce *inédite*, celle française, *La cantatrice chauve*, est une *anti-pièce* : Ionesco considère le théâtre comme un genre mineur, gêné qu'il était par son caractère artificiel et la grossièreté de ses effets dramatiques.

La pièce est caustique par définition car elle porte au paroxysme l'expérience de la négation et de la différence. On y assiste à la dissolution de l'être et du langage.

1.2. Origine des deux pièces analysées

L'apprentissage des langues a révélé à Ionesco qu'au-delà des langues il y a des vérités fondamentales ("il y a sept jours dans la semaine", "le plafond est en haut") qui ne deviennent évidentes que

lorsque deux langues s'entrechoquent. La progression méthodique du manuel *Assimil* représente pour Ionesco une avancée progressive vers la vérité et il veut transposer son expérience au théâtre. Le titre initial de la pièce en roumain est *Englezeşte fără profesor* / *L'anglais sans peine* ou *L'heure anglaise*, pièce publiée dans une revue de littérature universelle, *Le XX-ème siècle*, en 1965. Cette pièce sera reprise en français par une auto-traduction qu'il intitule *La Cantatrice chauve,* une allégorie du créateur, travesti d'une manière grotesque dans un mannequin triste : une cantatrice chauve. Ionesco est un écrivain inédit par le fait que sa première pièce en français est une traduction adaptée, une parodie du traducteur qui prend toute la liberté pour construire un langage hybride et artificiel afin de jouer une farce au public.

1.3. Structuration des deux pièces

En ce qui concerne la structuration, les deux pièces sont presque identiques en tant que contenu, sauf l'insertion de deux scènes qui sont inédites dans chacune des deux pièces.

Dans *La Cantatrice chauve,* l'apparition du pompier se déroule sur trois scènes (scènes XVIII-X) et son rôle est celui de renforcer l'absurde de l'existence humaine suggéré par le comique de situation. Il vient chez les Smith pour leur demander s'ils ont le feu, mais il ne va pas chez les personnes qui pourraient vraiment avoir le feu (le marchand d'allumettes, le vicaire) pour des raisons incompréhensibles. Son apparition est aussi une occasion pour raconter des anecdotes (*Le Chien et le bœuf, Le Serpent et le renard*) qui cachent les signes d'un monde marqué par le conformisme, les préjugés et les convenances. Par exemple, Mary, la bonne, ne peut pas raconter une histoire parce qu'elle est inférieure en rang en tant que domestique de la maison.

Cette scène a comme pendant la dernière scène dans la version roumaine, très violente et très agressive, un espace de champ de bataille qui transmet le vrai credo de l'auteur :

(1)Autorul : (…) *fiecare să-şi vadă de treaba lui şi lumea o să meargă mai bine.* (p. 65)
(1')[trad. litt. *Que chacun fasse son devoir et alors tout ira mieux.*]

La même idée est suggérée dans la version française dans la scène avec le pompier, sous une forme beaucoup plus innocente:

(2)M. Martin : *Bonne chance, et bon feu !*
Le pompier : *Espérons-le. Pour tout le monde.* (p. 88)

Le texte roumain présente aussi Ionesco en tant que protecteur du théâtre :

(3)Comisarul : (către sală) *Voi şti să apăr cea mai nobilă instituție de cultură națională, teatrul, acest templu de actrițe. Drepți ! Ieşiți afară ! Să nu vă mai prind pe aici !* (p. 66)
(3')[trad.litt. *Je saurai défendre la plus noble institution de culture nationale, le théâtre, ce temple des actrices. Dehors ! N'y entrez plus !*]

Un autre élément identitaire de Ionesco est la dénonciation du conformisme ou de la dictature qui réduit les gens à l'esclavage :

(4)Comisarul : *Cum îndrăzneşti să vorbeşti, cînd eu tac, obraznicule !* (Către toată sala) : *Derbedeilor, să vă astîmpărați, să vă băgați mințile în cap, să vă fie învățătură de minte* (Arată cadavrele de pe scenă). (p. 66)
(4')[trad.litt. *Comment oses-tu parler quand je me tais, insolent ?* (Envers la salle) : *Salauds, calmez-vous, soyez raisonnables, que cela vous soit une leçon.* (Il montre les cadavres sur la scène).]

Cette dernière scène nous présente un Ionesco déchaîné qui, après avoir caché ses idées sous la forme d'un langage plat, dénonce les tares de la société roumaine, tout en déclarant son amour pour le théâtre, cet espace qui lui est cher et qui lui offre la possibilité d'être soi même.

En ce qui concerne le texte français, celui-ci finit d'une autre manière, Ionesco préférant finir sa pièce sur l'idée de confusion, par la répétition de l'expression : « c'est pas par là, c'est par ici « :

(5)Tous ensemble : *C'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici !* (p. 101)

et de revenir au début de la pièce pour renfermer le cercle et pour suggérer le même vide existentiel. Par l'interchangeabilité des couples, ce sont maintenant les Martin qui reprennent les répliques des Smith tandis que le rideau se ferme doucement.

2.MARQUES DU MÉTISSAGE CULTUREL ET LINGUISTIQUE

On a considéré que dans l'auto-traduction de Ionesco la métamorphose et le métissage sont occultés. Le passage d'une langue à l'autre se déroule avec une dissimulation de l'intertexte roumain. La période roumaine lui a laissé un goût si amer de sorte qu'il veut cacher les influences roumaines et se déchaîner dans une langue qui lui permet toutes les inflexions.

La langue de la pièce est la symbiose de trois sources idiomatiques : l'anglais en tant que langue étrangère, un roumain maternel et un français en voie d'apparition. La première pièce intègre le roumain et l'anglais (« darling »), mais aussi une locution française (« drôle de famille »), l'expression « châteaux en Espagne », un poète arménien, des sonorités balkaniques (turques): « bazdrag », « bârăg », « buzeşti », « huidum », « burum ». Les mots turcs sont traduits ensuite en français par des homophonies françaises: « Bazar, Balzac, Bazaine ». La superposition imparfaite de deux ou plusieurs langues qui coexistent renforce le sentiment d'insécurité du lecteur.

Pourtant, la continuité des marques linguistiques du texte roumain dans celui français persiste à plusieurs niveaux.

2.1. Espace géographique culturellement marqué

Le décor a le rôle de fixer une zone culturellement spécifique qui procure à son auteur un sentiment de claustrophobie. En même temps, il fait découvrir un esprit errant en quête d'une terre accueillante mais avec une âme sensible et solitaire qui peut porter son message à la perfection.

L'auteur manifeste un souci constant de bien délimiter l'univers des personnages et de leur comportement, typiquement anglais. Tout est anglais, à partir des fauteuils jusqu'aux coups de la pendule. Pourtant, on observe une répétition presque agaçante de l'épithète *anglais* dans le texte français, qui est beaucoup moins présente dans le texte roumain, marqueur d'ironie à l'adresse du milieu bourgeois anglais, pétrifié dans le conformisme. C'est aussi une stéréotypie du langage qui aboutit à la destruction du langage comme une modalité de nier les valeurs de la réalité :

> (6) *Interior burghez cu fotolii. Este seara după masă. Domnul Smith, în papuci, fumează pipa şi citeşte ziarul. Are ochelari, o mustață engleză, căruntă. Lângă el, pe un alt fotoliu Doamna Smith cârpeşte ciorapi. Un lung moment de tăcere. Pendula bate de şaptesprezece ori.* (p. 58)
> (6') *Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise, M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. À côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.* (p. 11)

Le renvoi à des réalités anglaises fait du texte de Ionesco un cocktail de langues:

> (7)Dl Martin : *Casa unui englez este adevăratul sau castel*. (p. 63)
> (7')M. Martin : *La maison d'un Anglais est son vrai palais*. p. 92)

Un autre renvoi apparaît uniquement dans la version française, plus précisément dans la scène avec le pompier :

(8)M. Smith : *Ma femme a toujours été romantique*.

(8’)M. Martin : *C’est une véritable Anglaise*. (p. 73)

(9)Dl. Smith : *Că doctorii sunt nişte escroci, ca şi bolnavii de altfel. Numai marina este cinstită în Marea Britanie*. (p. 59)

(9’)M. Smith : *C’est que tous les docteurs ne sont que des charlatans. Et tous les malades aussi. Seule la marine est honnête en Angleterre*. (p. 16)

Pourtant le souci de décrire l’espace de ses deux pays d’adoption lui impose d’utiliser des phrases aptes à suggérer l’atmosphère et les clichés spécifiques. Une phrase banale comme (10) évoque l’atmosphère campagnarde qui est très chère aux écrivains roumains, qui lui ont consacré d’ailleurs de vrais romans ou poèmes (Duiliu-Zamfirescu, George Topârceanu) :

(10)D-nul Smith : *Când sunt la țară, îmi place să fiu singur şi liniştit.* (p. 63)
(10’)M. Smith : *Quand je suis à la campagne, j’aime la solitude et le calme*. (p. 90)

Avec le même souci de faire transgresser les barrières géographiques, Ionesco préfère remplacer la nationalité des prêtres de la région par leur foi :

(11)Dl. Smith : *Caut un preot* ***armean*** *ca să-l însor cu servitoarea noastră.* (p. 63)
(11’)M. Smith : *Je cherche un prêtre* ***monophysite*** *pour le marier avec notre bonne.* (p. 92)

Le texte roumain a subi lui aussi l’influence des langues voisines par l’emprunt des termes dans les langues avec lesquelles le roumain a été en contact :

(12)Mary (râde, apoi plânge şi zâmbeşte) : *Şi mi-am cumpărat un țucal.* (p. 61)

(12')Mary (éclate de rire. Puis, elle pleure. Elle sourit.) : *Je me suis acheté un pot de chambre*. (p. 26)

Le mot *ţucal* signifie « pot de chambre », mais Ionesco préfère employer un mot emprunté au néogrec (*tsukáli*), comme un signe de « l'hospitalité du roumain » (Alf Lombard) qui a subi de nombreuses influences des langues voisines. On peut d'ailleurs constater que la collocation « oală de noapte » est couramment employée dans le roumain actuel.

2.2. Onomastique

Tout en transgressant les frontières géographiques, Ionesco bouleverse d'une variante à l'autre les symboles culturellement marqués. Il s'agit de noms propres de personne et de lieu qui, d'une variante à l'autre, changent complètement, mais qui cachent pourtant ses racines roumaines:

(13)D-na Smith : *Doamna Parker cunoaşte un băcan român, unul Popescu Rosenfeld sosit de curând din Constanţa. E un mare specialist în iaurturi, A făcut şcoala de fabricanţi de iaurt din Cobalcic. Mîine am să mă duc să-i cumpăr o căldare de iaurt românesc. E rar să avem aşa ceva aici lângă Londra.* (p. 58-59)
(13')Mme Smith : *Mrs Parker connaît un épicier roumain, nommé Popesco Rosenfeld, qui vient d'arriver de Constantinople. C'est un grand spécialiste en yaourt. Il est diplômé de l'école des fabricants de yaourt d'Adrinople. J'irai demain lui acheter une grande marmite de yaourt roumain folklorique. On n'a pas souvent des choses pareilles ici, dans les environs de Londres.* (p. 14)

Le nom propre *Popescu* est un nom très fréquent en Roumanie, mais Ionesco le francise tout comme son nom *Ionescu* qui devient *Ionesco* et l'association entre Popesco, un mot typiquement roumain et Rosenfeld, un nom juif, témoigne du métissage roumaino-juif. C'est d'ailleurs le seul nom propre gardé dans son auto-traduction car les noms de lieux roumains sont remplacés par des noms turcs. L'épicier vient d'arriver de *Constantinople* au lieu de

Constanta et il a fait ses études à *Adrianople*, allusion historique à la guerre russo-turque d'Adrianople, au lieu de *Cobalcic*, une autre allusion historique à Balcic, une ville bulgare qui a appartenu à la Roumanie jusqu'en 1940. Tout peut s'expliquer par le fait que l'influence turque a eu une importance majeure dans l'histoire des Roumains. La phrase : « On n'a pas souvent des choses pareilles ici » nous transmet l'amour de l'écrivain pour certaines choses roumaines qui n'existent pas ailleurs.

Toujours au niveau des noms propres, *Londres* est confondu avec *Irlande* et *Peter* est remplacé par *Benjamin Franklin*, le nom d'un grand écrivain, physicien et diplomate américain :

(14)D-na Martin : *Eu pot să cumpăr un briceag pentru fratele meu, dar dumneata nu poţi cumpăra oraşul* ***Londra*** *pentru tatăl dumitale*. (p. 63)

(14')Mme Martin: J*e peux acheter un couteau de poche pour mon frère, mais vous ne pouvez acheter l'****Irlande*** *pour votre grand-père*. (p. 89)

(15)D-na Smith : ***Peter*** *are dreptate : nu eşti aşa de liniştit cum este el.*(p. 63)

(15')Mme Smith : ***Benjamin Franklin*** *a raison : vous êtes moins tranquille que lui.* » (p. 91)

Ionesco sait manipuler les noms propres illustres spécifiques pour chaque culture, roumaine et française, avec une certaine aisance. Par conséquent, il introduit dans chaque version des noms propres sonores et éloquents. Par exemple, dans la scène IV de la version roumaine, il y a douze occurrences du nom propre *Andrei Marin*, qui apparaît après une avalanche de sons et d'onomatopées et qui a été effacé dans la version française pour une raison très claire : le nom n'aurait eu aucune signification pour le public français :

(16)Dl Smith : *An* !
D-na Martin : *Drei !*
Dl Martin: *Ma!*
D-na Smith: *Rin!*

(Toţi împreună în culmea furiei, îşi ţipă la ureche, în timp ce pendula cade cu un zgomot asurzitor şi se aud tunete şi fulgere)

Andrei Marin, Andrei Marin, Andrei Marin, Andrei Marin, Andrei Marin, Andrei Marin, Andrei Marin, Andrei Marin, Andrei Marin, Andrei Marin, Andrei Marin, Andrei Marin, Andrei Marin. (Îşi arată pumnii, se scuipă, sunt gata să se bată când deodată se face tăcere)

Pour contrebalancer le poids des noms propres dans le texte français, Ionesco cite deux noms célèbres de son entourage, c'est-à-dire deux hommes de lettres : Sully Prudhomme et François Coppée. Il les emploie pour obtenir le même effet de jeux de mots par l'interchangement des noms et des prénoms: Coppée Sully et Prudhomme François. Le premier avait d'ailleurs parmi ses prénoms celui de François :

(17)M. Martin : *Sully !*

M. Smith : *Prudhomme !*

Mme Martin, M. Smith : *François !*

Mme Smith, M. Martin : *Coppée*

Mme Martin, M. Smith : *Coppée Sully !*

Mme Smith, M. Martin : *Prudhomme François !* (p. 98)

Le jeu des noms propres lui donne l'occasion de brouiller les frontières et de fabriquer les associations les plus bizarres. À titre d'exemple, Ionesco nous offre un oxymore délicieux par l'association de la Bourgogne et de l'Australie, ironie mordante portant sur le manque de culture de Mme Smith :

(18)D-na Smith : (…) *Poate că era bine să fi luat la desert şi un pahar de vin de Burgundia australian* (…). (p. 58)
(18')Mme Smith : (…) *On aurait bien fait peut-être de prendre, au dessert, un petit verre de vin de Bourgogne australien* (…). (p. 14)

2.3. Proverbes et citations

Les proverbes abondent dans les deux pièces analysées. Ils suggèrent une logique en dérive, une absence totale de la fonction

langagière de communication. En plus, les proverbes sont distorsionnés pour obtenir un effet de surprise et, dans la version française, ils sont calqués sur le roumain avec peu de modifications.

En ce qui concerne l'emploi des proverbes dans les deux versions, nous avons identifié les trois cas de figures :

(a) Insertion des proverbes mutilés dans les deux versions

Dans l'exemple (4), la réplique du commissaire dans la scène finale : (« Cum îndrăzneşti să vorbeşti, când eu tac, obraznicule? / Comment oses-tu parler quand je me tais ? ») nous rappelle l'ancien ordre de l'armée russe : « Când vorbeşti cu mine, să taci!/ quand tu me parles, il vaut mieux te taire »), que le roumain a emprunté au russe suite à l'histoire commune des deux peuples.

En partant du proverbe « Qui vole un œuf volera un bœuf », qui existe aussi en roumain, Ionesco nous procure deux jeux de mots savoureux grâce à leur rime, qui font échapper à leur sens original au profit d'une déformation gardée dans les deux versions :

(20)Dl. Martin : *Cine vinde azi un bou, mâine capătă un ou*. (p. 63)
(20')M. Martin : *Celui qui vend aujourd'hui un bœuf, demain aura un œuf.* (p. 89)

(21)Dl. Martin : *Mai bine fac un ou, decât să fur un bou*. (p. 64)
(21')M. Martin : *J'aime mieux pondre un œuf que voler un bœuf*. (p. 95)

Ionesco emploie une expression héritée du latin « a aduce apă la moara cuiva (« apporter de l'eau au moulin de quelqu'un) » qui signifie « trouver, lors d'un débat, des arguments qui joueront en notre faveur ». L'eau devient *aqueduc* dans les deux versions, le contenu étant remplacé par synecdoque par le contenant dans les deux versions :

(22)D-na Smith: *Aştept să-mi vină apeductul la moară*. (p. 64)
(22')Mme Smith : *J'attends que l'aqueduc vienne me voir à mon moulin*. (p. 93)

(b)Remplacement des proverbes roumains dans la version française

Il y a ensuite le proverbe à forte connotation régionale "Turcul plăteşte" (« C'est le Turc qui paiera ») qui fait référence à quelqu'un qui est obligé de payer une somme dépensée par d'autres. Il a comme correspondant en français "Paiera qui voudra", mais Ionesco le remplace par « Allons gifler Ulysse. »

(23)Dl. Martin : *Turcul să plătească.* (p. 64)
(23')M. Martin : *Allons gifler Ulysse.* (p. 96)

La version roumaine « Arrête de regarder les dindons », qui signifie "ne perds pas ton temps avec des futilités", devient "ne soyez pas dindons", changeant de référent dans ce cas : [+personne] > [+volaille] :

(24)D-na Smith : *Nu te tot uita la curci, mai bine pupa-l pe primar*. (p. 64)
(24')Mme Smith : *Ne soyez pas dindons, embrassez plutôt le conspirateur*. (p. 93)

On peut aussi remarquer l'auto-traduction du mot *primar* (maire) par celui de *conspirateur*, ce qui suggère son emploi péjoratif dans le sens que le maire s'occupe aussi des aspects plus ou moins légaux de son métier.

En roumain, le mot *pîrlit* veut dire « misérable, pauvre », un autre terme emprunté au théâtre de Caragiale et l'association entre le prêtre et la pauvreté s'explique par la condition misérable des prêtres roumains qui, à la campagne, étaient désignés par le terme populaire qui apparaît dans le texte de Ionesco « popa « :

(25)Dl. Smith : *Popa pîrlitul, pârlitul popii !* (p. 64)
(25')M. Smith : *Le pape dérape ! Le pape n'a pas de soupape. La soupape a un pape.* (p. 99)

On peut en même temps observer le jeu de mots dans les deux langues qui crée une allitération.

L'abondance des proverbes modifiés, surtout des "faux proverbes", qui ne deviennent que des rimes enfantines, augmente le haut degré d'ambiguïté de la pièce et choque par leur banalité.

En ce qui concerne leur structure, ils représentent une association de mots qui ont une symétrie syntaxique tirée du langage pédagogique. C'est pourquoi il arrive souvent que la version française change de référent, car le souci principal de l'auteur est justement celui de respecter la rime :

(26)D-na Martin: *Mai bine o pasăre pe câmp decât un ciorap într-un copac.* (p. 63)
(26')Mme Martin : *J'aime mieux un oiseau dans un champ qu'une chaussette dans une brouette (au lieu d'un arbre)*. (p. 91)

On peut facilement deviner, derrière le jeu des mots, le proverbe du roumain « Nu da vrabia din mână pe cioara de pe gard »/ « Ne donne pas le moineau à la main contre la corneille sur la palissade » dont l'équivalent français est : « Mieux vaut tenir que courir », mais on peut arriver à des versions totalement dépourvues de sens :

(27)Dl. Smith: *Mai bine o leasă într-o casă, decât o plasă într-o rasă*. (p. 63)
(27')M. Smith: *Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais*. (p. 91)

(c) Citations introduites uniquement dans la version française

Il y a de nombreuses citations absentes dans le texte roumain qui apparaissent uniquement dans le texte français. Ionesco se débrouille avec une certaine aisance dans la culture française et la version française est parsemée par des comparaisons que témoignent du sentiment de l'auteur d'appartenir à l'espace français:

(28)Le pompier : *(…) Le veau fut alors obligé de se marier avec une personne et la mairie prit alors toutes les mesures édictées par les circonstances à la mode.*

M. Smith : ***A la mode de Caen***.

M. Martin : ***Comme les tripes.***

Le pompier : *Vous la connaissiez donc ?* (p. 70)

Il y a ensuite toute une série de citations qui s'enchaînent l'une après l'autre dans le texte français et qui sont entrées dans le répertoire des citations du monde entier. Elles sont une parodie de la conversation de salon, de l'hypocrisie de la politesse, des effets nocifs des règles et elles témoignent du sentiment d'étranger de l'homme qui vit dans une société dominée par l'apathie :

(29)Mme Smith : *Dans la vie, il faut regarder par la fenêtre.*

(30)Mme Martin : *On peut s'asseoir sur la chaise lorsque la chaise n'en a pas.*

(31)M. Smith : *Il faut toujours penser à tout.*

(32)Martin : *Le plafond est en haut, le plancher est en bas.*

(33)Mme Smith : *Quand je dis oui, c'est une façon de parler.*

(34)Mme Martin : *A chacun son destin.*

(35)M. Smith : *Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux!* (p. 89-90)

2.4. Onomatopées et jeu de mots

La pièce de Ionesco représente une protestation contre les vieilles formules et, en même temps, elle transmet la croyance de Ionesco que la langue n'est plus un moyen viable de communication. Les principaux moyens artistiques doivent être l'image grotesque, le geste symbolique, les séquences linguistiques d'agression sur le récepteur.

On assiste dans ces deux pièces à l'assassinat du langage. Par conséquent, le langage a perdu sa fonction de communication car l'homme se sent perdu dans le monde extérieur. Il ne se connaît pas et il ne connaît pas les autres. La tragédie du langage traduit une crise de la communication et de la pensée : les personnages parlent pour ne rien dire. En même temps, la pièce propose une réelle interrogation sur le sens du langage et sur la place de l'homme dans

un univers qui menace de se désunir, de perdre son sens et de se vouer à l'absurde.

Un autre aspect de cette utilisation mécanique du langage est celui du langage en délire, qui éclate à la fin de la pièce. L'automatisme du langage et du comportement humain, retrouvé d'ailleurs chez Caragiale et Urmuz, comme sources d'inspiration est un autre indice des racines roumaines de l'auteur. Il y a une certaine progression dans l'aliénation du langage qui devient une suite de formules vides, de séquences homophoniques jusqu'à la réduction à des éléments premiers, vocaliques ou consonantiques. Les procédés utilisés pour parvenir à ces effets de non-sens sont nombreux. Dans ce qui suit, nous allons nous arrêter surtout sur ceux qui trouvent un équivalent dans la version française, aussi bien par traduction littérale ou bien par déformation.

L'onomatopée roumaine "Oubou" ("oeufboeuf") qui envoie au proverbe « Qui vole un œuf vole un bœuf » devient l'homophonie d'une traduction mentale : « teuff, teuff, teuff « :

(36)D-na Smith : *Oubou, oubou, oubou, oubou, oubou, oubou, oubou, oubou, oubou, oubou, oubou, oubou, oubou, oubou* ! (p. 65)
(36')Mme Smith, imitant le train : *Teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff !* (p. 99)

Mais le plus souvent, il y a une répétition des mots avec changement de référent:

(37)Dl. Smith : *Castraveții, castraveții, castraveții, castraveții, castraveții, castraveții, castraveții, castraveții, castraveții, castraveții, castraveții, castraveții, castraveții, castraveții.* (p. 64)
(37')M. Smith : K*akatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes.* (p. 94)

'Kakatoes' est un « perroquet au plumage coloré, originaire d'Asie du Sud Est et d'Océanie », tandis que « castravete / concombre » est une occurrence qui provoque le rire dans les pièces de I.L.Caragiale, étant le correspondant d'une comète.

La même chose se passe dans le cas suivant, où la sonorité est celle qui compte le plus pour chaque langue:

(38)D-na Martin : *Bazdrag, bîzîg, buzeşti !* (p. 64)
(38')Mme Martin: *Bazar, Balzac, Bazaine!* (p. 99)

Par la parodie d'un syllogisme, Ionesco obtient la plus incompréhensible des trois locutions par une traduction "ad litteram" de l'expression roumaine „zgârie brânză" (griffe-fromage) synonyme de « avare « :

(39)Dl . Martin : *Hârtia este pentru scris, pisica este pentru şoarece, brânza este pentru zgâriat.* (p. 63)
(39')M. Martin: *Le papier c'est pour écrire, le chat c'est pour le rat, le fromage c'est pour griffer*. (p. 92)

En même temps, le voisinage avec le mot *chat* peut conduire à un autre proverbe roumain « mâța blândă zgârie rău »/ « le doux chat griffe mal » qui n'a pas de correspondant en français et qui veut dire que les personnes qui n'ont pas une allure agressive peuvent te faire du mal.

3. CONCLUSIONS

On peut considérer la *Cantatrice chauve* comme un changement d'identité, changement de langue sans rien reprendre de la première dans une pièce qui se veut une auto-traduction. Il s'agit d'un métissage *occulté*, comme une tentative d'oublier ses racines roumaines, son père et les réalités roumaines. C'est une pièce sans identité ethnique, avec quelques traces roumaines qui peuvent s'expliquer par une curieuse relation d'amour - haine envers le pays de son père ou envers la langue paternelle. Ionesco, tout comme Cioran, a eu une relation spéciale avec la langue et avec l'espace roumains.

Sans aucune trace, le roumain est omniprésent dans la version française par le collage à travers l'onomastique (les noms

propres de personnes, les noms d'ethnies, les noms de lieux, etc.) et par le métissage linguistique (les calques du roumain à travers l'usage des expressions idiomatiques).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BERSANI Jacques, AUTRAND Michel, LECARME Jacques, VERCIER Bruno, 1970, *La littérature en France depuis 1945*, Bordas.

BIGOT Michel, SAVEAN Marie-France, 1991, « *La cantatrice chauve » et « La leçon » d'Eugène Ionesco*, Folio.

ESSLIN Martin, 1961, *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel.

IONESCU Gelu, 1980, *Ionesco : Situation et perspectives*, Paris, Pierre Belfond.

JOUANNY Robert, 1975, *La cantatrice chauve, La leçon d'Eugène Ionesco*, Paris, Hachette.

SAIU Octavian, 2007, « Teatrul absurdului, între francofonie şi europeneitate : Samuel Beckett şi Eugène Ionesco », dans *La francophonie. Langues et identités*, p. 352-356.

VIDA Raluca, 2004, « La méthode Assimil pour traduire La Cantatrice chauve : Englezeşte fără professor », dans *Lingua romana*, vol. 3, http. //linguaromana.byu.edu. Dernière consultation : 2008-09-20.

Corpus analysé

IONESCU Eugen, *Englezeşte fără professor* , in Revista de literatură universală *Secolul XX*, Editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Populară Română, nr. 1, 1965, p. 58-66.

IONESCO Eugène, *La cantatrice chauve*, Editions Gallimard, 1954, p. 8-101.

ABSTRACT

Having as a starting point Ionesco's first play in Romanian (*Englezeste fara profesor - English without a teacher*) and the translation that he himself performed into French (*La cantatrice chauve*), our paper aims to analyse its two versions in order to decompose the hybrid and artificial language, at the border of two cultures in contact. The analysis will reveal: (i) the permanent influence of the Romanian on the French text; (ii) the uprooting of an errant soul that assimilates everything in order to refine the message, in a highly sensitive and lyrical manner.

AGAR OU LE REGARD CROISÉ

Cristiana-Nicola TEODORESCU

Université de Craiova

- *Pourquoi,* lui demandais-je, *recherches-tu toujours le plus difficile pour nous ?*
- *Parce que j'existe,* répondit-elle amèrement.

1. L'ÉCRIVAIN ALBERT MEMMI

Fériel Berraies Guigny (*Expression Tunisie*, 2008) résume, en quelques lignes, la vie d'Albert Memmi: né en 1920 dans le quartier populaire de la Hara, à Tunis, issu d'une famille juive de langue maternelle arabe, formé à l'école française, d'abord au lycée Carnot de Tunis, puis à l'Université d'Alger, où il a étudié la philosophie, et enfin à la Sorbonne à Paris.

On voit que Memmi s'est toujours trouvé « au carrefour de 3 cultures », construisant son œuvre « sur la difficulté de trouver un équilibre entre Orient et Occident » (*idem)*. Ce mélange culturel, ce dialogue permanent entre ces trois influences si puissantes l'a poussé vers son amour son « terroir » et ses racines. « Cette tunisianité qu'il a gardée au plus profond de son cœur, de son être et de sa mémoire, on la perçoit toujours dans ses écrits » (*idem).*

La critique littéraire considère Memmi comme le plus grand écrivain tunisien d'expression française. « Père fondateur de la littérature tunisienne d'expression française » (Hédi Bouraoui, cité par Guigny, 2008), Memmi devient, par toute son œuvre et son activité, un véritable symbole culturel.

Il publie en 1953 son premier roman, *La statue de sel*, préfacé par Albert Camus : c'est un roman autobiographique qui connaitra un grand succès. Mais l'œuvre la plus connue d'Albert Memmi est un essai théorique, qui a été préfacé cette fois-ci par Jean-Paul Sartre: *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*, publié en 1957, où l'on trouve à la fois une importante prise de position en faveur des mouvements indépendantistes et une description détaillée des rapports étroits et des interconditionnements entre colonisateur et colonisé.

Albert Memmi est aussi connu pour l'*Anthologie des littératures maghrébines* en deux volumes, publiée en 1965 et en 1969.

Fériel Berraies Guigny insiste sur la personnalité exceptionnelle de l'écrivain : traduit dans une vingtaine de pays, bénéficiaire d'une dizaine de prix littéraires, dont le Grand prix de la Francophonie décerné par l'Académie française et le Grand prix littéraire du Maghreb, objet de nombreux ouvrages sur son œuvre et son activité, il est aussi l'auteur de quelques concepts nouveaux comme l'*hétérophobie* ou la *judéité* ; il a également proposé quelques définitions inédites du racisme ou de la décolonisation, qui ont été adoptées par *l'Encyclopaedia Universalis*, et est membre de plusieurs sociétés savantes, officier de la Légion d'Honneur, commandeur du Nichan Iftikhar et officier de l'Ordre de la République tunisienne.

Son activité d'écrivain a été doublée par une intense activité de recherche: il fut tour à tour professeur honoraire à l'Université de Paris, où il a occupé une chaire de sociologie de la culture, professeur à l'Université de Washington, membre de conseil à l'Université de Princeton et Docteur Honoris Causa de l'Université de Néguev.

2. REGARD SOCIOLOGIQUE SUR LES COUPLES MIXTES

« Le jour viendra peut-être où le mariage mixte sera l'une des contributions les plus efficaces et les plus belles à la grande communion des peuples en une seule humanité » disait Memmi (cité

par Waldis, 1993). Albert Memmi a, d'une part, expérimenté lui-même le mariage mixte, d'autre part décrit dans son roman *Agar* (1955) l'échec parfait d'un couple mixte.

Dans *L'Annuaire de l'Afrique du Nord* (Tome XXVII, pp. 235 – 254, cité par Waldis, 1993), on indique qu'en 1988, en Tunisie, un peu plus d'un pourcent des mariages conclus étaient binationaux, soit 574 sur 50026 mariages. Pour cinq mariages conclus, un s'est soldé par un divorce (soit 10395 sans distinction de nationalité). Avec l'Algérie, la Tunisie entretient les relations de mariage les plus stables et les plus fréquentes (plus de 100 mariages tuniso-algériens par an). Les mariages entre Libyens et Tunisiennes sont également très importants mais soumis à de grandes variations, dépendant des relations politiques des deux pays.

Suivant les estimations des différentes ambassades, en Tunisie vivent actuellement environ 400 couples italo-tunisiens, 220 couples tuniso-belges, 180 tuniso-suisses et 130 couples tuniso-anglais (les chiffres pour des couples franco-tunisiens et tuniso-allemands ne sont pas disponibles). La plus grande partie des couples mixtes vivent en Europe. Des couples tuniso-suisses p.ex., 13% seulement vivent en Tunisie. En mai 1993, les dossiers d'enlèvement d'enfants se chiffrent de la manière suivante: France : 50-70 dossiers pendants; la Belgique : 15 dossiers; l'Italie rencontre environ trois cas par année, le Royaume-Uni deux, l'Allemagne et la Suisse connaissent trois ou quatre cas actuellement; l'Espagne et les Pays-Bas ont chacun un dossier ouvert.

Voilà une réalité incontournable, qui trouve son reflet littéraire dans une œuvre impressionnante, à la frontière entre la littérature et le récit de vie.

3. RÉCIT DE VIE?

Nous vivons dans un monde où les frontières entre la fiction et la réalité s'effacent de plus en plus, un monde où le réel se « fictionalise » et la fiction se veut réaliste. Partie des sciences de la communication, la méthode du récit de vie tend à devenir une

technique qui s'ouvre vers la littérature (Teodorescu, 2002 : 57). Bien des fois, les constructions des chercheurs se lisent comme des romans et voilà des romans qui peuvent être analysés comme des témoignages de vie. C'est le cas du roman d'Albert Memmi, qui peut provoquer une **lecture communicationnelle**, car « sa chair » offre un matériel extrêmement riche en communication interculturelle.

4. **LA CULTURE / LES CULTURES.**

En essayant de faire une lecture communicationnelle de ce roman à accents douloureux, nous allons tout d'abord partir de la définition de la culture telle qu'elle apparaît dans les études anthropologiques.

E. Hall affirme que

> *depuis longtemps, les anthropologues voient dans la culture d'un peuple sa manière de voir, l'ensemble de ses comportements types et de ses attitudes et les choses matérielles qu'elle possède* (Hall, 1984 : 38).

Et c'est toujours Hall qui montre que la culture pourrait être définie à l'aide de trois traits :

> *elle n'est pas innée, mais acquise ; les divers aspects de la culture constituent un système – c'est-à-dire que tous les éléments de la culture sont solidaires ; enfin elle est partagée et, par là, délimite les différents groupes* (Hall, 1979 : 20).

La pratique nous enseigne que la culture est une réalité, et pas seulement le produit de l'imagination des théoriciens. Et la réalité de cette culture influence notre vie la plus intime, car

> *l'homme communique au moyen de la culture. Aucun aspect de la vie humaine n'échappe à son emprise, qu'il s'agisse de la personnalité, de la manière de s'exprimer (y compris des manifestations d'émotions), de penser, de bouger, de résoudre les problèmes, de la planification et du tracé des villes, de l'organisation et du fonctionnement du système de communication ou des*

structures et du fonctionnement des systèmes économiques et gouvernementaux (Hall, 1979 : 22-23).

Gina Stoiciu et Odette Brosseau affirment à juste raison que

les cultures laissent leurs empreintes sur les individus, déterminant ainsi et leurs manières de penser et leurs comportement (1989 : 24).

Comprendre et accepter l'autre, c'est donc comprendre et accepter la différence culturelle.

5. *AGAR*

Dans une interview accordée exclusivement à *l'Expression Tunisie* en janvier 2008 et publiée le 7 janvier 2008 avec l'aimable autorisation de Fériel Berraies Guigny, Memmi affirmait :

Toute mon œuvre repose sur deux mécanismes fondamentaux : celui de la dominance suggestion, qui signifie le conflit et l'agressivité, d'où ma définition du racisme qui est entrée dans le dictionnaire et qui est également patrimoine de l'Unesco. Et le second mécanisme, qui est celui de la dépendance pourvoyance.

Dans la collectivité ou de façon individuelle, il y a des mécanismes de conflit et de lutte. Dans cette catégorie nous pouvons inclure par exemple, la colonisation, la lutte entre les noirs et les blancs, les rapports entre un couple. Et dans tous ces cas de figure, c'est bien la différence qui fait le conflit.

S'agissant de la relation de dépendance pourvoyance, bien que l'on soit en lutte avec l'autre qui est différent, nous avons en même temps besoin de lui.

La pourvoyance devient donc la réponse de l'autre, face au besoin du premier. La dépendance est un phénomène merveilleux. Le fond de la dépendance est toujours le même, bien que l'objet puisse changer.

[...] Quant à savoir si ce mal est actuel, je peux vous dire que ce mal existe et depuis fort longtemps. Mais il est vrai qu'aujourd'hui il s'est accentué et que l'on a de plus en plus de mal à cohabiter avec la différence de l'autre. L'instantanéité et la facilité des communications, ont rendu les migrations encore plus considérables. Et c'est ce qui fait le rejet de l'autre. Ma

philosophie repose sur trois axes : l'humanisme, le rationalisme et la laïcité. Dans toute situation, il faut toujours se demander quel est l'intérêt de l'autre et surtout il faut procéder avec raison et non avec émotion.

Agar est le nom de l'épouse étrangère d'Abraham, celle qu'il prit, désespérant d'avoir une progéniture issue de sa cousine et première épouse, Sarah. Dans ce roman, Agar, c'est Marie, jeune étudiante alsacienne qui a épousé, en France, le narrateur du roman, médecin juif tunisien. A la fin de ses études de médecine, la jeune famille rentre au pays pour s'y installer.

Le roman raconte la dégradation constante des rapports de ces deux êtres, confrontés quotidiennement à ce qui les sépare et que la vie parisienne occultait. Peu à peu la gêne se transmue en haine et en mépris et l'amour qui survit par bribes ne fait qu'accentuer le déchirement. Agar *est donc le roman d'un échec et cet échec, au delà de celui du couple, dit celui du dialogue problématique entre l'Orient et l'Occident. Telle est du moins l'impression que laisse la lecture du livre, en dépit des déclarations de l'auteur pour qui Agar définit les obstacles externes et internes qui se dressent devant la communication entre individus et entre peuples, c'est-à-dire les conditions d'un dialogue qui réussirait (*Marzouki, 1996).

Dans la *Préface à l'édition 1963*, Memmi affirme que son roman est d'abord un récit, en effet, l'histoire d'un homme et d'une femme qui souffrent l'un par l'autre et qui arrivent à échouer « dans leur entreprise de bonheur » (Memmi, 1955 : 13).

Sans être, comme le soutient Memmi, « une étude sur le mariage mixte » (p. 14), le roman veut répondre à quelques questions :

... une femme et un homme de civilisations, de cultures, de nationalités différentes peuvent-ils vivre ensemble ? Et, par-delà les individus, les groupements humains, si différents par leurs langues, leurs traditions et leurs intérêts, peuvent-ils cohabiter en paix, et même espérer un jour former réellement une seule et immense communauté ?

L'auteur est conscient que cette histoire particulière,

Les aventures de Marie et du héros, essayant de se connaître et de s'aimer malgré leurs différences, constitue(nt) un symbole, un exemple privilégié de ce drame plus ample, de ce terrible problème de communication, si aigu aujourd'hui, parce que nous sommes tous projetés hors de nos histoires locales, confrontés avec l'histoire de tous les hommes (p. 15).

Le questionnement de l'auteur, lui-même tiraillé entre trois cultures, est d'autant plus profond, car les héros du livre « ne cessent de souffrir, de se meurtrir jusqu'à l'affolement » (*ibid.*). Alors, le cri de l'écrivain devient d'autant plus percutant : « Serait-ce donc que la communication serait vouée à l'échec, entre les individus et entre les peuples? » (*ibid.*).

6. LES PIÈGES CULTURELS

La lecture du livre d'Albert Memmi nous a poussée à une réflexion sur la communication interculturelle et sur les rapports, nombreux et bien des fois douloureux, qui s'établissent entre l'homme et la culture. Et s'il s'agit de la culture tunisienne, ce dialogue peut être très difficile.

Le contact avec une autre culture nous confronte à de nombreux pièges. L'analyse des chocs interculturels des personnages principaux du livre, un jeune médecin juif et tunisien et sa femme catholique et française, nous offre la possibilité d'une réflexion sur les enjeux multiples et profonds de la communication interculturelle.

6.1. Marie, la découverte du nouveau monde, l'arrivée

Le départ de France met les deux héros en position de divorce interprétatif. Chaque mot, chaque attitude sont « lues » différemment par les héros du livre.

Dès l'entrée du canal, je fus incapable de cacher mon anxiété. [...] Marie, au contraire, était d'humeur enjouée. (p .23)

Déjà, la Tunisie et *notre soleil* commencent à les séparer :

> *... sa peau ne supporterait pas notre soleil. [...] Ce n'est pas le soleil d'Alsace. Nous sommes en Afrique maintenant, tu vas être malade.* (p. 23)

Les regards insistants des membres de la famille tunisienne, les frénétiques youyous, tout cet accueil joyeux fit *sursauter ma femme,* toujours *docile et souriante,* avec un *sourire un peu immobile, comme si elle se trouvait de l'autre coté d' une vitre* (p. 28).

6.1.1. La découverte du nouveau monde en petit : l'installation dans la maison des parents. Le narrateur, *heureux de retrouver le calme des soirs d'été, ces bruits humains alanguis et familiers* (p. 33) se refuse de voir le désespoir naissant de sa femme, qui n'arrive pas à se retrouver dans le nouvel espace domestique : les tiroirs de la commode et de l'armoire à glace étaient pleins jusqu'à la gueule de vêtements d'hiver, sous le lit il y avait un troupeau de chaussures que la mère du narrateur armée d'un balai, expulsa jusqu'à la salle à manger, sous le canapé (p.32-33).

Marie, avec *son exquise et discrète féminité*, avec ses *qualités ménagères*, son *goût de la responsabilité* (p. 35) que le narrateur n'avait jamais connus chez lui, Marie si *différente des femmes de chez moi, femmes-enfants au charme sans mystère* (p. 36), Marie *si fille du nord,* Marie *Française d'Alsace, d'une famille catholique et attentive à ses pratiques* (p. 40), n'arrive pas à trouver sa place dans ce nouvel univers.

6.1.2. La découverte de la ville. S'efforçant de *l'accorder au reste* (p. 46), le narrateur se propose de faire découvrir à Marie sa ville natale, qui faisait intimement partie de sa vie, mais à laquelle Marie n'arrive pas à *adhérer*. Marie constate que, *décidément, [elle] ne peu[t] supporter* l'odeur des fleurs de jasmin, qui lui donnent *mal à la tête* (p. 47), la petite place que le narrateur lui montre n'est pas *jolie,* mais *pittoresque plutôt, un peu... provinciale* (p. 48).

Dans son désir de lui montrer la ville natale, son *terroir*, le narrateur entraîne Marie *dans d'interminables expéditions dans les ruelles sordides, le long des caniveaux où coulait l'eau bourbeuse* (p.63). Il veut qu'elle connaisse tout :

> *Je ne lui épargnais ni l'odeur des étals de viande ni celle des tas d'ordures ; je la fis manger dans des tavernes où je n'aurais pas eu l'idée d'aller tout seul, conscient que la misère ce n'est pas très beau* (p. 63).

Il s'obstine dans son acharnement de lui montrer son *terroir*, car, au plus profond de lui-même, il en voulait à sa femme *de me révéler et d'incarner [s]es impossibilités* (p. 64).

Toutes ces nouvelles « découvertes » n'arrivent pas du tout à aider Marie à s'intégrer dans ce nouveau monde. Bien au contraire, *en elle, les malaises s'accumulaient jour après jour, pour éclater d'un seul coup. [...] loin de s'adapter à ce monde nouveau, il lui devenait lentement insupportable* (p. 48), au point de ne pas pouvoir habiter à Tunis : *Je crois que je ne peux pas habiter à Tunis. [...] je préfère la banlieue,* endroit où elle va faire construire leur maison, d'où elle *écartait toute l'architecture du pays* (p. 80).

Elle a partout *une impression bizarre... de lointain, d'un autre monde* (p. 137), un monde qui lui fait peur, qui la dégoûte, qui l'agace.

6.1.3. La découverte de la famille. La soeur du narrateur est, dans cet univers de plus en plus hostile, la seule personne avec laquelle Marie arrive à communiquer : *c'était la seule personne de la famille qui osa lui parler avec spontanéité et ce fut celle pour qui ma femme eut le plus d'indulgence* (p.49). Marie n'arrive pas de tout à se retrouver parmi les membres de sa nouvelle famille, au sein de laquelle elle garde *cette expression un peu impersonnelle* (p. 50). Elle ne peut plus supporter les soirées au milieu de la famille et elle s'éloigne de plus en plus. Les cérémonies familiales commencent à peser lourd : *tout cela me parait absurde... anachronique... je n'ai pas*

quitté les préjugés et les superstitions de chez moi pour tomber dans cette... barbarie (p. 54).

Car le narrateur, dans son désir de lui montrer la beauté des coutumes locales, fait

> *subir à Marie le verre commun d'araki, la cuillère de confiture qui circule de bouche en bouche, les baisers qui sentaient la sueur et dont elle avait peine à cacher son dégoût, les longs bavardages en patois, incompréhensibles pour elle [...]* (p. 63).

L'isolement de Marie devient de plus en plus profond et pesant au milieu de cette famille nombreuse, car elle se sent toute seule, *elle se découvrait lentement et définitivement solitaire, se heurtant à chaque visage et à chaque objet* (p. 68). Même la communication avec son mari semble coupée : *ici tu es absent, tu es repris par ta famille... tu ne me parles même plus.* (p. 54).

6.1.4. La découverte des amis. Le narrateur fait découvrir à Marie le cercle de ses amis, personnes des milieux *aisés où l'on se souciait d'imiter l'Europe avec application* (p. 57). Il pense que *Marie se sentira plus à l'aise* avec ses amis qu'avec les membres de sa famille. Mais les amis jouent sur la « tunisianeté » et déploient devant elle toutes leurs différences. Les remarques agressives (*Votre mari a droit à plusieurs femmes! La loi l'y autorise! Méfiez-vous, Madame, vous êtes trop mince et nous aimons les femmes fortes*) (p. 58) creusent de plus en plus profondément le gouffre qui s'ouvre entre les deux maris.

Malgré ses efforts d'adaptation aux nouvelles conditions de vie, malgré son mécontentement permanent mais dissimulé, Marie n'arrive plus à se cacher :

> *Elle souffrait de la chaleur et du froid, de l'humidité et de la lumière éclatante qui l'éblouissait, du bruit incessant des radios, des odeurs toujours présentes, celle de l'huile frite, des grillades, des fleurs ; elle ne pouvait comprendre ni excuser notre laisser-aller méditerranéen, les portes et les fenêtres qui ferment mal, les vitres cassées, l'exubérance des joies et des peines* (p. 68).

6.2. Le narrateur, les découvertes du mari tunisien

Avec son expérience étrangère, ses années vécues ailleurs, le narrateur a, lui aussi, un regard nouveau, différent, empreint de ses habitudes parisiennes, regard qui lui fait voir différemment son monde habituel. Marie n'était que *la preuve vivante de mon audace*, car il revenait de France *les mains pleines de l'étrange fruit de ces lointaines contrées* (p. 44). Il se rend compte que son *univers dorénavant ce n'était pas seulement mes parents et cette ville, c'était d'abord Marie, elle essentiellement* (p. 55).

Le narrateur devient conscient des *deux parties hétérogènes de moi-même*, parties entre lesquelles la lutte est âpre et le résultat incertain. Il l'aime, il a besoin d'elle, mais, en même temps, il aime sa famille, ses racines et se révolte contre le regard critique de sa femme. *Elle avait raison : c'était contre elle, contre ce qu'elle signifiait que je revivais la tradition* (p. 107). C'est une lutte culturelle, une lutte entre la tradition et la modernité : *Il faut jouer un seul jeu et rigoureusement : le retour définitif à la tradition, cléricalisme compris ou la rupture sans équivoque* (p. 136). Le narrateur arrive à comprendre son double jeu, la position de compromis dans laquelle il s'est placé : *J'ai toujours agi, dans cette histoire, par excès ou par défaut* (p. 136). Il n'a pas eu le courage de couper court : *Que pouvais-je gagner à la confrontation de deux univers si hétérogènes ?* (p. 136).Il se rend compte, de plus en plus, de l'absurdité de la situation qu'ils vivent au jour le jour: *La rencontre de Marie avec mes parents ne fut pas, comme je l'appréhendais, scandaleuse mais absurde* (p. 55). Plus il est conscient de la distance qui les sépare de leur vie antérieure, française, plus il s'entête à vouloir intégrer Marie dans son monde, mais il se rend compte que *Marie ne pouvait pas faire partie des [s]iens. Et ils ne pouvaient pas plus l'adopter qu'elle les accepter* (p. 71).

Le narrateur comprend, douloureusement, qu'il n'a pas su *protéger Marie d'une lente et implacable usure* et, bien plus, *sans doute en ai-je moi-même accéléré le cours* (p. 57). A la naissance de son fils, le narrateur comprend la profondeur de la solitude de Marie :

Qu'elle était plus seule que moi ! Loin de sa famille, de ses amis, de son pays ! Sans personne que ma gauche impuissance ! Tout l'accablait, tout conspirait à l'isoler davantage. (p. 102).

La déchirure intérieure du narrateur est d'autant plus profonde : *J'avais découvert la nécessité de lui faire aimer les miens, ma ville natale et ses habitants autant que j'espérais les aimer moi-même.*(p. 57).

6.3. Le divorce communicationnel

Les deux maris s'éloignent de plus en plus l'un de l'autre. Ils s'aiment, mais ils ne se comprennent plus. Le narrateur voit et constante les mêmes choses que Marie (*Je découvris, avec étonnement, que je voyais dorénavant le pays, comme les gens, avec ses yeux)* (p. 65), mais il ne veut pas le reconnaître : *Au contraire, hostile, envahi d'une ironie destructrice, stupidement je cherchais à l'étonner davantage* (p. 66). Il aurait pu choisir une toute autre stratégie, basée sur le dialogue, la communication :

Certes, il aurait été plus habile et plus généreux de lui dire simplement mes propres étonnements, de partager avec elle ma colère ou ma souffrance : il aurait fallu ne pas avoir honte de son regard, de ne pas la traiter en ennemie ! (p. 138).

Le jeu des présuppositions commence à se manifester discursivement : *... tu veux me dégoûter tout à fait ! Tout à fait ! Elle l'était donc suffisamment, elle l'avouait !* (p. 67).

Le mécontentement du narrateur explose dans ses notations, faites *avec regret*, sur les attitudes de Marie : *elle était peu ouverte, plus méfiante que la plupart des gens de passage* (p. 67). Il avait besoin d'une excuse, d'une justification. Au fond, il avait besoin d'une identité,

une impossible identité. Je reconnaissais souvent, en moi-même, qu'elle avait raison, mais il m'était désagréable de l'avouer, j'aurais admis alors que jusqu'ici j'avais vécu en sauvage (p. 70).

La distance qui les sépare devient de plus en plus évidente *:*

Et puisque, là-dessus, tout le monde était d'accord, et qu'elle-même en semblait convaincue [...] je me persuadais enfin que le Nord c'était elle et le Sud c'était moi. (p. 143).

Et cela malgré le début prometteur de cette relation d'amour, quand

dans ce premier élan qui me portait à l'adopter toute entière, je crus m'intéresser à la civilisation dont elle participait ; j'essayai même d'apprendre l'allemand (p. 146).

L'élan initial a fondu sous le poids de la confrontation quotidienne des deux mondes : *Mais nos difficultés ayant très tôt commencé, d'un accord tacite nous tentâmes d'oublier nos différences.*

6.3.1. Ce divorce communicationnel trouve ses racines dans ***la transgression des interdits.*** Le narrateur est considéré comme coupable par toute sa communauté, et le pire est qu'il arrive à se sentir lui-même coupable :

j'avais fait un mariage sacrilège, hors de la communauté, aux conséquences d'autant plus effrayantes [...] pour ce mariage incongru je renonçais à sauver mes parents (p. 72).

6.3.2. ***La sagesse tardive.*** Après trop de déchirures, les héros apprennent à céder en faveur de l'autre, à penser à l'autre, à le mettre en contexte :

- J'ai décidé de ne pas faire circonscrire Bébé. [...] – Je suis si heureuse, dit-elle. [...] mais tu sais, je te l'aurais laissé faire, si tu avais insisté ... j'ai beaucoup réfléchi, peut-être en avais-tu besoin... (p. 108).

6.4. La dégradation

Les difficultés matérielles, l'impossibilité d'affirmation professionnelle (*et bientôt, du rang de jeune médecin respecté, parce que redoutable dans un proche avenir, je passais doucement* à *celui d'un raté)* (p. 75) commencent à peser sur le narrateur. La grossesse de Marie, si attendue, n'arrive pas à effacer tout ce disconfort relationnel. Au contraire, le désir de respecter les traditions, les coutumes et les lois (le prénom du grand-père, la circoncision) sépare davantage les deux jeunes maris.

Après la petite semaine heureuse de l'accouchement, ils reviennent à la même incompréhension :

> *La semaine de l'accouchement n'avait été qu'une halte : nous n'avions savouré la paix la plus parfaite que pour avoir supprimé, par la pensée, tous les obstacles entre nous.*

Mais les obstacles sont toujours là, encore plus menaçants. Toute l'histoire de la circoncision dévoile au narrateur l'impossible dialogue de ces deux mondes et aussi le poids écrasant de la communauté : *La communauté ne peut, sans garantie, accepter dans son sein une étrangère* (p. 133), car Marie est et restera aux yeux de tous *une étrangère* au milieu d'une communauté traditionaliste : *La communauté, mon cher, la communauté c'est notre mère* (p. 134).

Les héros comprennent que leur vie commune ne peut plus continuer, l'amour initial transformé en haine avait tout détruit : Marie ne peut pas accepter et s'intégrer dans le nouvel univers (*je suis battue, je ne veux plus vivre ici*), le narrateur ne se sent plus chez lui (*Mon pays ! Mes amis ! Tu as tout détruit ! Grâce* à *toi je suis séparé d'eux mieux que par des milliers de kilomètres !)* (p. 165). La rupture est définitive. Le manque de communication a détruit l'amour : *Je me tais. Mais en me taisant, je la punis, elle se sent abandonnée ; et nous tournons en rond* (p. 167).

La constatation de l'échec est plus que douloureuse :

Cette femme que j'aime, qui fut le meilleur de moi-même, qui a voulu tout me donner, est devenu le symbole et la source de ma destruction. Je ne suis plus rien qu'un fantôme, mon propre ennemi et le sien. Je l'ai trahie et elle m'a détruit. Mais, en même temps, je ne peux pas vivre sans elle. Je n'ai plus ni pays, ni parents, ni amis ; et la quitterais-je que je resterais ainsi son double, en face de moi-même et juge des miens. Je supporte à *peine de vivre avec elle, mais je ne supporte plus de vivre avec personne* (p. 171).

7. EN GUISE DE CONCLUSION

Afifa Marzouki (Marzouki, 1996) affirme, à juste titre, que l'œuvre de Memmi « est essentiellement celle de la crise identitaire ». Déchiré entre deux mondes, étranger partout, sans cesse « arraché à [lui-] même » l'écrivain-narrateur « n'a pas résolu ce problème fondamental : comment être d'un peuple et de tous? ».

E. Hall constate que « après plus de deux millénaires de contact, les Occidentaux et les Arabes ne se comprennent toujours pas » (1971 : 189). L'analyse de Hall met en évidence les « pièges culturels » que les deux héros du livre n'ont pas su et/ou pu surmonter. Marie n'arrive pas à s'intégrer dans la nouvelle ville, qu'elle trouve insupportable, tout simplement parce que « En public, ils (les Occidentaux) étouffent et se sentent submergés par l'intensité des odeurs et des bruits ainsi que par la densité de la foule » (*ibid.*). Le sentiment permanent d'insécurité, la « stimulation sensorielle vécue en public » (*ibid.*), le « surpeuplement olfactogène » (p. 197) mettent la jeune Française mal à l'aise, la coupent de plus en plus de ce monde qu'elle ne comprend pas.

Cette incapacité d'intégration, ce malaise perpétuel sont déterminés, selon E. Hall, par les conceptions différentes des Arabes en ce qui concerne le corps et ses droits, conceptions implicites que le monde occidental ne connaît pas et ne tolère pas : « leur goût de se bousculer et de se presser en public, leur façon de pincer et de tâter les femmes dans les transports publics » (p. 193), cet « état perpétuel de surpopulation pathologique » (p. 194).

Le contexte urbain, la structuration de la maison familiale traditionnelle représentent une autre source de perpétuels malaises pour Marie, chose explicable d'ailleurs car

> *les Arabes évitent les cloisonnements, car ils n'aiment pas être seuls. La structure de la demeure arabe est celle d'une unique coquille protectrice destinée à réunir l'ensemble de la famille dont les membres sont intimement liés. Leurs personnalités fusionnent et se nourrissent les unes des autres comme des racines dans le sol. On est privé de vie si on ne se trouve pas avec d'autres êtres et intensément liés à eux, ce que traduit un vieil aphorisme arabe « Gardez-vous d'entrer dans un paradis sans habitants, car c'est l'enfer »* (Hall, 1971 : 195).

Marie n'arrive plus à se retrouver dans cette maison : à part sa chambre, elle n'a « aucune possibilité d'isolement physique au sein de la famille » (*ibid.*), car « chez les Arabes, toutes les relations amicales impliquent une participation directe » (Hall, 1971 : 197).

Marie étant de plus en plus seule dans cet univers qui lui semble hostile, sa seule chance est de quitter la maison familiale et d'aller vivre dans une maison en banlieue. Mais là aussi le poids, la pression de la culture locale se font sentir : l'isolement, tant désiré et recherché, n'est pas possible. Culture du regard sur l'autre, le monde arabe est marqué par

> *le besoin d'une vue [qui] se traduit même sur le mode négatif, car obstruer la vue d'un voisin est le moyen le plus sûr de lui exprimer son mépris* (p. 199).

La paix tant rêvée ne sera pas retrouvée, même dans la maison de la banlieue, car Marie restera étrangère, et « dans la pensée arabe, étranger et ennemi sont des termes très voisins sinon synonymes » (p. 200).

Essayant de contextualiser cette présentation, nous allons nous appuyer toujours sur E. Hall qui fait une description très fine des cultures à contexte riche et des cultures à contexte pauvre, leurs différences menant, selon nous, à la rupture communicationnelle des héros du livre, à l'échec de leurs vies (cf. Hall, 1979, ch. 6 et 7).

Les actions au contexte riche : on voit comment « toutes les actions au contexte riche sont par définition enracinées dans le passé, lentes au changement et extrêmement stables » (Hall, 1979 : 94). L'on comprend ainsi pourquoi le comportement de Marie n'a aucune chance d'être accepté dans le monde tunisien.

Les échanges en contexte riche sont basés sur des « informations préprogrammées particulières au destinataire » (*idem*, p. 101), le message transmis comprenant un minimum d'informations, insuffisantes pour la compréhension de cet univers nouveau dans laquelle Marie, l'occidentale, l'étrangère vit.

Pour conclure, nous voudrions reprendre la position de Barbara Waldis (1993) qui nous semble plus que pertinente :

> *Concernant les couples mixtes, on peut constater que le choix d'un partenaire étranger repose sur une double fascination de l'Autre : l'autre personne et l'autre culture. Cette fascination est une forme d' « exotisme » et constitue un pôle opposé au « racisme ». Celle-ci s'exprime dans les images idéalisées de l'autre et de sa culture, autrement dit des préjugés. Le processus que j'appelle « communication interculturelle », sans spécifier si par « interculturelle » j'entends la différence religieuse, nationale, linguistique, socio-économique ou s'il s'agit de la différence de sexe ou d'âge, est d'importance capitale. En effet, la communication favorise la transformation et la révision de préjugés par la réalité. Puisque la base de la communication interculturelle est la différence, elle signifie l'apprentissage du traitement d'obstacles, de frontières et de limites. Ce qui distingue les couples mixtes d'autres couples est précisément la certitude d'avoir à composer avec des différences.*

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

***L'Annuaire de l'Afrique du Nord*, (Tome XXVII, pp. 235–254) (https://www.unifr.ch/spc/UF/93octobre/waldis.html)

BERRAIES GUIGNY, Fériel, 2008, « Albert Memmi « Aujourd'hui, l'hétérophobie devient une extension du rejet biologique, à l'ensemble des traits culturels de chacun » ! http://www.palestine-solidarite.org/interview.Albert_Memmi.070108.htm,

dernière consultation: le 02.03.2009
BONN Charles, KHADDA Naget & MDARHRI-ALAOUI Abdallah (dir.), 1996, *La littérature maghrébine de langue française*, Paris, EDICEF-AUPELF. Détails : http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/Memmi.htm, dernière consultation : le 20.02.2009
COLLES Luc, 2007, *Interculturel. Des questions vives pour le temps présent,* Cortil-Wodon, Editions Modulaires Européennes.
DE CARLO Maddalena, 1998, *L'interculturel*, Paris, Clé International.
HALL Edward T., 1979, *Au-delà de la culture,* Paris, Seuil.
---,1984, *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu,* Paris, Seuil.
---,1984a, *Le langage silencieux*, Paris, Seuil.
MARZOUKI Afifa, 1996, « Albert Memmi » dans BONN Charles, KHADDA Naget & MDARHRI-ALAOUI, Abdallah (dir.), *La littérature maghrébine de langue française* , Paris, EDICEF-AUPELF. http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/Memmi.htm, dernière consultation : le 20.02.2009.
MICHAUD Guy, MARC Edmond, 1981, *Vers une science des civilisations ?*, Bruxelles, Hachette/Complexe, 1981.
STOICIU Gina et BROSSEAU Odette, 1989, *La Différence. Comment l'écrire ? Comment la vivre ? Communication internationale et communication interculturelle*, Montréal, Humanitas, Nouvelle optique.
TEODORESCU Cristiana, 2002, « La technique du récit de vie », dans *Symposia. Caiete de etnologie şi de antropologie*, Nr. 1, 2002, Craiova, Editura Aius.
WALDIS Barbara, 1993, *Couples mixtes et communication interculturelle*, https://www.unifr.ch/spc/UF/93octobre/waldis.html**,** dernière consultation : le 20.02.2009.

ABSTRACT

The paper proposes a communicative reading –interculturally loaded – of Albert Memmi's *Agar.* The text analysis is intended to reveal all items pertaining to cultural distance and to warn against pitfalls that will finally lead to breakdowns in communication.

LES YEUX BAISSÉS DE TAHAR BEN JELLOUN : POUR UNE ANALYSE INTERCULTURELLE OU INTER-CULTURELLE ?

Anda RĂDULESCU
Université de Craiova

1. PRÉLIMINAIRES

Le titre choisi pour notre communication dépasse le simple jeu de mots, le texte de Ben Jelloun pouvant se prêter parfaitement aux deux types d'analyse énoncés, parce que l'auteur conjugue tous les thèmes qui ont nourri son œuvre: le déracinement et l'exil, la fatalité du malheur, le déchirement entre deux cultures, la condition des femmes arabes, celles qui vivent encore les yeux baissés… L'*analyse interculturelle* donne la possibilité d'étudier le problème du dialogue des cultures, des civilisations, des effets de l'exil sur l'individu, des rapports entretenus par les communautés humaines, alors que l'*analyse inter-culturelle*, plus subtile, met en exergue les échanges réciproques de valeurs culturelles entre les Marocains et les Français, l'interpénétration et l'enrichissement mutuel. Les deux types d'analyse s'enchevêtrent, sans pouvoir être totalement séparés, leur point de contact visant le phénomène d'acculturation, considéré comme

> *[…] …un phénomène complexe, qui ne se produit pas dans un seul sens et qui envisage les relations et les influences que les cultures exercent les unes sur les autres. Les contacts culturels directs entraînent des modifications et*

en même temps des évolutions dans le cadre des cultures en contact. (Demorgon, 2004 : 24)

De même, Todorov (1989 : 425) affirmait en conclusion à son volume *Nous et les autres* : « Une chose est certaine: la maîtrise d'une culture au moins est indispensable à l'épanouissement de tout individu ; l'acculturation est possible et souvent bénéfique : la déculturation, elle, est une menace ».

Ce point de vue est partagé également par Ortiz qui décompose le phénomène en trois procès distincts :

- la déculturation ou « ex-culturation » de l'individu, période pendant laquelle l'immigré assume la perte et le déracinement de sa culture antérieure ;

- l'acculturation ou « in-culturation », lorsqu'il embrasse la culture du pays hôte, en s'imprégnant de sa langue ainsi que de ses us et coutumes ;

- la néo-culturation ou « transculturation », qui marque le dépassement de ses acquis et l'élaboration d'une culture hybride, résultant de l'alliage entre sa culture matricielle et sa culture d'adoption.

2. UNE APPROCHE INTERCULTURELLE

L'interculturalité représente une chance et une richesse lorsqu'elle est vécue comme une amorce du dialogue, des échanges entre différentes communautés. Pour certains c'est une quête permanente des individus contraints par des circonstances différentes à vivre dans un autre espace géographique que le leur, qui doivent apprendre non seulement une langue nouvelle, plus ou moins proche de leur langue maternelle, mais aussi s'approprier des systèmes de valeurs opposées à ceux auxquels ils sont habitués.

C'est pourquoi il est commun d'inscrire et de traiter l'interculturalité dans une sorte de dynamique interactionnelle qui suppose un effort constant de négociation des individus, des immigrés pour la plupart des cas, qui se voient obligés de se forger

un avenir, de se construire une nouvelle identité dans un espace social différent. C'est exactement ce que doit faire la petite Fatma, l'héroïne du roman de Ben Jelloun, qui fait l'apprentissage du rejet et de la différence des cultures et qui vit constamment le déchirement entre l'amour du pays d'origine qu'elle a dû quitter et le rejet de ce même pays qui n'a pas su ou pu offrir les mêmes possibilités d'épanouissement que la terre d'accueil.

2.1. Exil et rapports interhumains

2.1.1. Façons de vivre l'exil

Toute littérature des migrants pose d'abord le problème des changements radicaux et dramatiques subis par les individus vivant l'expérience de l'exil et les conséquences qui en découlent: quête identitaire permanente, efforts pour s'approprier une nouvelle langue et un code de conduite plus ou moins différent du sien. L'exil est associé d'habitude à un fort sentiment de déracinement, d'errance, de souffrance, de séparation et d'acculturation surtout lorsqu'il est obligé. Et pourtant, de nos jours, dans un monde où les frontières s'ouvrent et les gens ont la possibilité de choisir l'endroit où ils veulent s'établir, il faut « apprendre à voir l'exil comme un choix libre, un projet créatif que l'homme fait dans la condition déracinée » (Trigano, 2005 : 31). En effet, l'exil ne doit pas être nécessairement associé à « déracinement » et à « moins-être » uniquement, mais aussi à ce que Trigano (*ibid*.,p. 51) considère un « plus-être », lorsque l'individu découvre avec surprise et délectation qu'il peut se surmonter lui-même, « dompter sa ruine » (ibid.,p. 48). Tout exil exige un retour ; sans ce retour « il ne serait plus que déracinement » (*ibid*., p. 92), donc il raterait la chance d'être véritablement cet exercice d'initiation que tout écrivain ose espérer vivre.

L'inédit du roman de Ben Jelloun consiste dans la façon différente de ses personnages de vivre l'exil et ses conséquences, en fonction de la façon de chacun d'entrer en contact avec les autres et de s'intégrer dans la nouvelle communauté (école, endroit de travail, foyer). Pour les parents de Fatma l'exil est assimilé à un sentiment de

perte des racines causé par la séparation et la rupture d'avec leur village natal, alors que pour l'adolescente c'est l'occasion d'une formidable aventure, une chance unique de quitter une région aride, inhospitalière, que la vie effleure à peine et qui ne connaît pas les bienfaits de la civilisation. Son enthousiasme à l'égard des commodités de la vie civilisée, le mirage du confort qu'une grande ville peut assurer sont tout à fait explicables ; en plus, les enfants sont par définition doués d'un degré plus grand d'adaptabilité aux nouvelles conditions que les adultes.

> *La civilisation ! Ce mot sonne encore aujourd'hui dans ma tête comme un mot magique qui ouvre des portes, qui pousse l'horizon encore très loin, qui transforme une vie et lui donne le pouvoir d'être meilleure…* (p. 55)

Si pour le migrant adulte lettré le moyen d'acceptation et de dépassement de sa situation d'immigré est l'écriture, la source de son salut, pour l'illettré, et notamment pour la femme arabe, c'est une source permanente d'inquiétude et de peur de l'inconnu, alors que pour l'enfant l'exil reste toujours une aventure, le pays de cocagne, la terre promise, difficile à atteindre, que son imagination pare de tous les dons.

Apparemment, Ben Jelloun semble insister sur l'inadaptabilité des adultes immigrés et souligner le déchirement spirituel des individus basculés entre deux mondes, incapables de s'y accrocher, qui ne font aucun effort pour affronter les nouvelles conditions. C'est le cas de la mère de Fatma, qui *avait laissé toute son âme au village. […] Elle était devenue comme un fantôme habité par l'oubli impossible.* (p. 75). Rongée par le chagrin, tombée dans une tristesse infinie, silencieuse et grise elle continue son travail de femme d'intérieur et ne manifeste pas le désir et de connaître ses voisins, le quartier, les beaux endroits de Paris.

Par rapport à elle, son mari, pour lequel *l'exil était vraiment une injustice* (p. 45), a une évolution positive en tant qu'immigré. Au début il ne connaît de la France *que les murs de l'usine et la chambrée qu'il partage avec neuf autres émigrés* (p. 53), mais, après la mort de son

fils, il se transforme radicalement et change au point que Fatma ne le reconnaît plus. Il abandonne le calme et la placidité ancestrale et devient un homme d'action, comme les Occidentaux.

> *Il était devenu un homme dynamique, prenant vite des décisions qu'il appliquait. Il avait perdu le sourire, mais pas la force de continuer à vivre malgré le drame. La mort de Driss l'avait tellement secoué qu'il avait acquis une nouvelle énergie. Ce n'était plus un homme résigné, abattu, croyant à la fatalité et exécutant des travaux sans réfléchir.* (p. 54)

2.1.2. Identité / altérité et confrontation avec les autres

L'intégration rapide dans une nouvelle communauté est facilitée par la capacité des individus d'entrer en contact avec les autres, de communiquer avec eux. Plus les relations avec l'entourage sont serrées, plus l'individu risque de perdre ses repères, de se confondre avec le groupe, en perdant ainsi sa propre individualité. La source du déchirement de l'immigré et de son échec réside justement dans cet égarement, dans cette quête identitaire continue.

Dans le roman de Ben Jelloun on peut constater des degrés différents de perte d'identité. Ainsi, peut-on opposer Fatma à ses parents, et notamment à son père, qui n'est pas aussi isolé que sa mère et qui a le courage de sortir de sa coquille pour interagir avec les autres, pour leur poser des questions afin de se débrouiller dans le labyrinthe bureaucratique. Pourtant, il ne sera jamais parfaitement intégré en France, comme sa fille, qui a eu la chance de fréquenter l'école des chrétiens, d'apprendre leur langue et de s'approprier leurs valeurs culturelles et morales, sans totalement se détacher et renier les siennes. Même si le père a des rapports de travail avec les Français, ceux-ci ne sont pas serrés, il préfère les relations d'amitié et de voisinage avec ceux de sa race. Il ne se dédie pas et reste jusqu'à la fin, comme tous ceux de sa race, un homme *de la terre* qui *tourne le dos à la mer* (p. 11), obsédé sans cesse par la malédiction de sa tribu, qui frappe tous ceux qui prennent volontairement le chemin de l'exil: *Celui qui quitte sa terre est un homme perdu… Celui qui arrache les racines de ses origines appelle sur lui une malédiction….* (p. 200)

La fréquentation des arabes musulmans l'aide à garder son identité et à se sentir moins dépaysé à Paris, une fois qu'il y amène sa famille. C'est Fatma qui vit à une intensité violente le déchirement de la perte de son identité, qui s'y accroche. Elle poursuit sa quête identitaire et son combat acharné avec soi-même et avec les autres jusqu'à la fin du roman, en se rappelant les conseils de sa grand-mère d'aimer et respecter son lieu de naissance, surtout lorsqu'elle est tentée de se mouler aux mœurs françaises.

Contrairement au mutisme ancestral des femmes de sa race, Fatma apprend à parler, à se lier d'amitié avec des enfants d'autres races, notamment dans le milieu scolaire. La preuve de son ouverture vers l'Autre c'est son premier amour : son bien aimé est un Portugais qui, comme elle, essaie de se naturaliser en France. À l'école elle vit la différence, mais elle l'attribue à la couleur plus foncée de sa peau, de ses yeux et à ses cheveux frisés.

Au début, quand les autres ne lui parlent pas berbère, elle a l'impression qu'ils lui en veulent, qu'elle les a offensés rien que par sa présence. Ce n'est que plus tard qu'elle arrive à comprendre que sa langue maternelle n'est ni universelle, ni la langue d'une grande culture.

La quête identitaire est déclenchée chez Fatma par la confrontation des deux cultures – marocaine et française. Elle a beau chercher à effacer en elle les traces de son passé, ses racines demeurent tenaces. Conséquemment, son être devient le théâtre de la confrontation de deux visions du monde.

> *J'avais le sentiment d'être divisée en deux. J'avais une moitié suspendue encore à l'arbre du village, et l'autre moitié balbutiant la langue française.* (p. 108).

Ce ballottement entre les deux cultures est alimenté aussi par les sentiments contradictoires que la France éveille en elle. Peu après son installation à Paris, le pays civilisé qu'elle admire tant dévoile son second visage, celui de la violence, du racisme et des abus. La mort de Djellali, tué à cause d'une bavure des policiers, lui fait

découvrir un monde compliqué et dur de l'injustice et des préjugés contre les immigrés arabes.

Le jour où les policiers détruisent tout dans le quartier et pénètrent de force dans la mosquée improvisée en s'emparant des livres saints du Prophète elle se pose naturellement la question : *Mais qu'avions-nous fait pour être, de bon matin, la cible d'une telle violence ?* (p. 101), mais n'y trouve pas de réponse. En plus, le comportement des autorités vient renchérir sa conviction que pour certains leur présence sur le territoire français est indésirable : *Hélas, partout où ils allaient, la France leur rappelait qu'ils n'étaient pas chez eux.* (p. 109). Le sentiment dominant des Arabes par rapport aux autorités en général et particulièrement aux policiers est celui de peur et d'insécurité, fait qui explique d'ailleurs leur comportement qui les incrimine et les fait paraître tous des délinquants :

> *Au passage de la voiture de police, les gens réagissaient différemment dans ce quartier d'émigrés. Certains couraient, d'autres se cachaient. Les gens avaient peur.* (p. 85)

2.2. *Éducation et émancipation*

2.2.1. Émancipation intellectuelle

La France que Fatma découvre est un pays où elle peut assouvir sa soif de lecture, son désir d'enrichissement culturel et spirituel, qui lui était strictement défendu dans son pays où l'école coranique était fréquentée uniquement par les garçons.

> *Au village, je n'avais pas le droit d'aller à l'école coranique pour apprendre la lecture et l'écriture. Parce que les filles sont laissées aux champs et à la ferme. Ici, il n'y a plus de bêtes, plus de champs, plus de ferme, plus d'école coranique. […] Moi aussi, je vais me mettre à courir. Il faut que j'apprenne. Il faut que je commence l'école.* (p. 76)

Cette jeune fille qui déclare avoir *une boulimie de lecture* (p. 78) découvre la mixité et un autre type d'enseignement, où *l'instituteur n'avait pas de bâton* (p. 77). Passé le temps où le vieux

fquih aveugle la chassait de l'école coranique organisée dans la petite mosquée de son village avec des paroles offensantes (*Les femelles, je le répète, elles sentent mauvais…*, p. 27) pour avoir osé prendre la place de son frère, travestie en garçon. La France lui donne la possibilité d'accomplir son rêve et de fréquenter, tout comme les garçons, une école qui donne égal accès aux deux sexes. Cela ne veut pas dire que les femmes arabes ne reçoivent aucune éducation. C'est le mérite de la grand-mère de le lui rappeler et de souligner les différences par rapport à l'instruction occidentale :

> *Mais ni ta mère ni moi ne sommes vides. Nous connaissons d'autres choses qu'on ne t'apprendra pas à l'école. Nos mains, par exemple, sont plus cultivées que nos têtes ; nos pieds connaissent des lieux qu'aucun livre ne décrit ; notre peau a la mémoire de tant de soleil et de pluie ; nos sens nous suffisent pour reconnaître le nouveau de l'ancien. Notre école, c'est la nature, c'est ce que nos ancêtres nous ont transmis tout au long de leur séjour ici, sur cette terre, dans ce village coincé entre deux montagnes.* (p. 139)

De même, la façon de faire l'éducation est divergente dans les deux pays, fait que Fatma saisit immédiatement : *Depuis ce jour, l'école devint mon rêve unique. Pas celle-là qui n'aimait pas les filles, mais l'autre, celle qui forme des ingénieurs, des professeurs, des pilotes…*(p. 27).

L'intégration de Fatma est rapide non seulement parce qu'elle est intelligente et à même de brûler les étapes à l'école, mais aussi parce qu'elle est capable d'apprendre vite le français, de communiquer et de se comporter comme les autres. Dès qu'elle apprend la langue, elle ne montre plus le pain du doigt et n'offre plus sa main ouverte, pleine de monnaie au vendeur. Elle est capable de dire, comme tout le monde : *Deux baguettes bien cuites ; j'ouvrais le porte-monnaie et je payais la somme exacte.* (p. 79). Pourtant, son évolution n'est pas sans difficultés ou entraves, parce qu'une jeune fille ne parlant que le Berbère, illettrée, n'ayant jamais quitté son village natal avant son départ pour Paris n'arrive pas à avoir des résultats spectaculaires au début de son apprentissage. Mais son ambition et son désir de savoir sont si grands qu'elle n'épargne aucun effort pour réussir sa vie.

À l'école, on me fit passer un examen et on m'envoya dans un collège avec des enfants de mon âge. J'eus du mal à suivre. J'étais dans une classe où tout allait vite. Je comprenais à moitié des phrases, le reste c'était du blanc. […] J'étais malheureuse, moi qui pensais être en avance, j'étais encore dans ce triste hangar du retard. Certes, je n'étais pas la seule à attendre, je faisais la queue comme les autres ; mais, de temps à autre, je voyais un Portugais ou un Sénégalais monter dans un train et partir, nous laisser là, à jouer avec des cubes ou à dessiner sur une ardoise. (p. 87)

La conséquence de la fréquentation des écoles françaises est l'émancipation de Fatma. Ses succès scolaires consacrent la rupture de la jeune adolescente d'avec son milieu d'origine. La culture semble être le ferment qui aide l'héroïne à rompre d'avec la tradition, rupture qui est facilitée par le naturel insoumis et révolté de l'héroïne. Ses parents sont les premières victimes de son émancipation :

Il sentait bien que ce qu'il redoutait le plus arrivait : il me perdait. Je m'éloignais de mes parents, je me repliais sur moi-même, je ne parlais plus et lorsque j'ouvrais la bouche, c'était pour leur parler une langue étrangère. Une mère hostile leur volait leur enfant. (p. 120)

Le ferment de sa révolte réside dans son attitude, totalement contraire aux normes de conduite musulmane, qui exige que la femme ou la fille garde les yeux baissés, en signe de respect et de soumission. Adolescente ou jeune femme mariée à un Arabe, Fatma refuse systématiquement de baisser les yeux et de se soumettre à l'autorité du père ou du mari, même si elle est parfaitement consciente que c'est cela qu'on exige d'elle et que son époux, qui a milité pour l'émancipation des femmes et pour leur droit à l'égalité en dehors du foyer, veut continuer la tradition de son pays quand il s'agit de sa famille. Chez Fatma l'émancipation s'associe étroitement à la révolte, comme réaction ponctuelle qui s'estompe sitôt maîtrisé l'objet de sa frustration. Si elle s'en prend à ses parents, c'est justement parce qu'elle se sent incapable de leur apporter le

changement, car ils considèrent comme un égarement et même une folie le fait de « faire la guerre contre son passé » (p. 120).

2.2.2. Emancipation sexuelle

L'émancipation de Fatma est aussi de nature sexuelle. Elle réussit à transgresser les principes moraux de son peuple et à aimer librement, avant le mariage, un homme qu'elle épousera plus tard, mais qui la quitte parce qu'il n'arrive plus à lui faire accepter le code musulman basé sur l'obéissance et la soumission absolue, sans condition, de la femme à l'autorité du mari. Car pour rien au monde les Arabes n'accepteront rompre la tradition d'un pays où *aujourd'hui encore, l'homme monte sur le mulet et la femme suit à pied et tout le monde trouve cela normal, pas moi.* (p. 274)

Elle a le courage de s'insurger non seulement contre le code musulman de conduite, mais aussi contre les coutumes de sa région, où les femmes saccageaient leur beauté en se mettant des dents en or parce qu'on disait *dans le village qu'on portait sa fortune dans la bouche* (p. 121) et refuse obstinément de se faire peindre le visage, ce qui entraîne l'opprobre de la communauté et alimente la haine de sa tante. C'est de cette façon que se manifeste son sentiment d'insoumission et de révolte contre tout ce qui lui semble futile dans l'existence d'une femme ou d'une fille.

Elle met en doute les tabous et les préjugés de son peuple visant le code de l'amour discret, réservé, spiritualisé, *qui ne se parle pas, qui ne se décrit pas. Il existe et reste en dehors des mots.* (p. 146). Elle exige plus d'affection montrée en public, même si elle est tout à fait d'accord que *l'amour n'est pas un spectacle* (p. 10) et, de façon subtile, elle fait la comparaison entre ce qu'elle voit se passer entre les couples de Français et la discrétion amoureuse totale des musulmans:

> *On ne se tient pas la main en marchant. L'homme salue son épouse en lui serrant la main. Le baiser sur le front ou sur la joue ne se donne jamais devant les autres, même pas devant les enfants. Je ne me souviens pas avoir vu un jour mon père poser un baiser sur le visage de ma mère. Et pourtant,*

> *leur amour est solide ; sa force est dans cette beauté intérieure, discrète et jamais nommée. Il est tout entier dans un geste : les yeux baissés.* (p. 146)

Arrivée à l'âge adulte, elle a la nostalgie de cet amour profond et durable et conclut que *Forcément l'amour que j'allais connaître était différent. Ni solide ni éternel, mais fulgurant.* (*Idem.*)

3. UNE APPROCHE INTER-CULTURELLE

Par ce concept Louis Porcher accentue surtout l'importance du préfixe *inter-*, comme marque explicite de l'échange, de la circulation dans les deux sens entre deux cultures, enrichissement mutuel, interpénétration, bénéfices réciproques et mouvement. C'est justement dans le cadre du contact permanent et du dialogue avec les autres que la petite Fatma se fait sien un autre code culturel, fait d'un mélange de différents rapports et valeurs culturels, telles que la confiance, l'hospitalité, la générosité et l'autorité. Son expérience de vie n'est pourtant pas dépourvue de violence, de malheur et de racisme, qu'elle apprend à affronter et combattre par tous les moyens dont elle dispose. Fatma redonne à la culture d'adoption autant qu'elle en reçoit, avec une même générosité : l'onirisme, le plaisir du conte frisant l'irréel et le surnaturel, l'ancrage dans un présent omnitemporel, la chaleur humaine, la solidarité dans le malheur. C'est dans le rituel du *potlatch* (don / contre-don) que sa personnalité se façonne et qu'elle devient une femme qui dépasse sa condition de musulmane soumise à l'autorité masculine, capable de vivre seule et de trouver en elle-même les ressources de surmonter toute difficulté.

3.1. Représentation du temps

Les représentations permettent de problématiser la relation entre culture maternelle et culture d'adoption. La perception de la dissonance cognitive qui se produit chez les arabophones lors de leur apprentissage des temps en français est un préliminaire

indispensable pour arriver à dégager les différences de vision du monde sous-jacentes aux catégories grammaticales de la langue maternelle et de la langue cible, un préliminaire indispensable pour lever un « malentendu culturel ». La découverte, la mise en relation des représentations propres à chacune des cultures et la confrontation des diverses représentations dans le contexte d'une communauté multiculturelle aboutissent à une réflexion sur les stéréotypes et les clichés de chacune. En même temps, leur connaissance et leur acceptation réciproque renforcent le sentiment de tolérance et de solidarité humaine.

La culture française, typiquement occidentale, considère comme universel le temps linéaire, orienté vers le progrès. Elle le perçoit essentiellement comme une dimension non réversible, dont l'intériorisation psychologique et sociale permet notamment d'organiser et de planifier toutes les activités. Le temps est cloisonné pour définir des priorités, il peut donc être saucissonné ; il est aussi ce réservoir vide qu'il faut à tout prix remplir : le temps se gagne, se perd, est gaspillé, etc. Les cultures méditerranéennes ont, par contre, un rapport au temps beaucoup plus souple.

Pour la petite Fatma, la représentation du temps acquiert une dimension affective, sa fonction principale étant celle d'effacer la mémoire du passé et de ses origines. La rupture d'avec ses racines lui fait perdre la notion du temps et confondre le jour avec la nuit. Elle perd le matin et n'arrive pas à comprendre la routine quotidienne que vit son père. Si la division temporelle est faites en heures en France, dans son village natal le temps s'organise en fonction des moments du jour (le lever et le coucher du soleil). Elle arrive finalement à maîtriser le temps en établissant ses propres repères chronologiques et en apprenant la fameuse concordance des temps qui donne du fil à retordre à tous les Arabes qui viennent s'établir en France. La métaphore du temps – une corde tendue divisée en trois nœuds – fait penser à la campagne, aux journées identiques, les trois noeuds bien espacés correspondant aux états du soleil ; pour la vie en France, une suite de noeuds serrés les uns aux autres marque la succession rapide des actions. Fatma se rend

parfaitement compte que si elle veut assimiler la concordance des temps en français, elle doit se détacher complètement du pays natal. Elle avoue clairement que l'apprentissage des catégories grammaticales d'une langue suppose l'intériorisation de certaines structures mentales.

> *Je confondais les différentes étapes du passé. Je n'arrivais pas à repérer et bien manier toutes les nuances qui étaient le propre d'une langue que j'aimais, mais qui ne m'aimait pas. Je butais contre l'imparfait. Je me cognais la tête contre le passé simple – simplicité toute illusoire – et je calais devant le passé composé. Pour tout simplifier, je réduisais l'ensemble au présent, ce qui était absurde.* (p. 104)

Mais ce que les Arabes offrent généreusement aux européens c'est la façon de vivre et même de jouir du temps intérieur. Car c'est lui qui donne la possibilité de remémorer certains événements faisant partie de l'univers individuel, élément important de la vie quotidienne, que les Français semblent avoir oublié, mais qui tient au cœur des immigrés.

> *Le temps, pour lui* [son père] *était un artifice pour compter les heures de travail à l'usine. Mais, intérieurement, c'est le temps du village qui continuait tranquillement à se dérouler, sans trop d'agitation, sans lui poser des questions embarrassantes comme cela m'arrivait souvent.* (p. 104)

3.2. Respect des convenances et hospitalité arabe

Fatma, qui est *une fille du Sud, là où la raison est secondaire, où le silence, l'invisible, l'ombre et la nuit, l'eau et la lumière sont l'essence même de la vie* (p. 208) subit constamment les contraintes de conduite imposées par le code de vie musulman, par les pratiques et les rituels de son peuple et n'a pas toujours le courage de se révolter. Même lorsqu'elle le fait, elle est parfaitement consciente du respect qu'elle doit aux normes strictes imposées par le Coran et par sa communauté et de la soumission totale à l'autorité des hommes contre laquelle, adulte, elle a la force de s'insurger. C'est en vertu de

ce code moral que le père ne cesse de donner des conseils à sa fille, qu'elle n'est pas toujours prête à suivre. Mais lui, il veut prévenir les possibles égarements de Fatma et la honte de voir sa fille entraînée dans des relations amoureuses dangereuses, comme les adolescentes en ont parfois l'habitude :

> *Si ma fille se met à fréquenter les garçons, ce sera notre ruine, notre défaite. Ici, ce n'est pas chez nous.* (p. 92)
> *Tu vas trop vite. Je sais que Paris est une ville où même les grands se perdent. Sache que notre morale, notre religion sont différentes de celles de tes camarades de classe.* (p. 95)

Fatma se rend compte que tous les Français n'aiment pas les immigrés et surtout les Arabes, que *certains avaient pris l'habitude de mépriser les gens qui n'étaient pas comme eux, qui n'avaient pas la même religion* (p. 112), que la police ne rend pas toujours justice aux gens de sa race et qu'on ouvre le feu en pleine rue pour tuer des innocents. Pourtant elle n'oublie pas l'hospitalité de son peuple et invite au thé les policiers qui la ramènent à la maison, lorsqu'elle s'est égarée dans le dédalle des rues de Paris. Les Arabes offrent une excellente leçon de solidarité humaine le jour du deuil de Djellali, une façon muette d'exprimer leur protestation contre les abus de la police et en même temps une manière insolite de parler à un pays où l'on a pris l'habitude de tuer facilement l'étranger.

3.3. Rêverie et onirisme musulman

Un autre don que les Arabes font à la culture occidentale est leur façon particulière de rêver, les yeux ouverts, même en plein jour, de sentir la poésie des choses simples, de la nature et de la terre. Cette propension pour le rêve est explicable, en quelque sorte, par le fatalisme musulman, où *tout est écrit dans le ciel* (p. 278). Ils se conduisent d'après le principe *ne bouleverse pas la fatalité. Laisse le soin à Dieu le Tout-Puissant de te rendre justice* (p. 51), ce qui entraîne un laisser faire, laisser aller dans la conduite quotidienne de la plupart des personnages de Ben Jelloun. Presque tous pratiquent la rêverie,

soit pour remémorer le paysage de leur région natale, soit pour se rappeler les visages des êtres chers qu'ils ont quittés ou des événements vécus avant leur départ pour l'inconnu. Dans le cas de Fatma, la frontière entre le réel et l'imaginaire tend à s'estomper, parce que la puissance de son imagination lui fait créer des personnages qui s'insinuent dans ses rêves, prennent volonté propre, lui apparaissent et lui parlent et veulent influencer le déroulement de son existence. Cette puissance de l'imaginaire et du rêve pourrait la mener à la folie si elle ne trouvait un territoire nouveau qui n'est ni sa terre natale où elle se contente de vivre en s'inventant des histoires pour tromper son ennui, ni le pays d'adoption dans lequel elle s'intègre avec impatience et frénésie. C'est l'écriture qui la délivre et lui fait accepter sa condition d'immigrée.

4. NOTRE CONCLUSION est que les deux approches de l'interculturalité constituent un enjeu qui met en exergue les multiples facettes du dialogue des cultures, d'une pédagogie de la tolérance, de l'acceptation de l'autre tel qu'il est, d'un foisonnement fécond de valeurs partagées dans le respect mutuel, en dépit de tant de différences qui nous séparent. Parce qu'une culture n'est pas qu'un champ d'interactions dynamiques dominée par l'idéologie d'une tradition fixiste. Elle est, ou devrait être, l'endroit de rencontre des traditions et des mentalités différentes, qui se confrontent, s'entrechoquent, se mêlent, se fondent les unes dans les autres, le résultat étant une série de valeurs partagées et reconnues par tous les membres de la communauté.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

a) ŒUVRES THÉORIQUES

ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine et PORCHER, Louis, 1996, *Éducation et communication interculturelle,* PUF, Paris.
ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine, 2004, *Vers une pédagogie interculturelle* (3e édition), Anthropos, Paris.

ABOU Selim, 1981, *L'identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d'acculturation,* Anthropos, Paris.
BERQUE Jacques et CHARNAY, Jean Paul, 1976, *L'ambivalence dans la culture arabe,* Anthropos, Paris.
CARLO (de) Maddalena, 1998, *L'interculturel,* CLE International, Paris.
CRUTZEN Paul Josef, 1998, *The BULLETIN Interviews. Professor Paul Josef Crutzen*. WMO Bulletin, 47 (2), p. 3-15.
DEMORGON Jacques, 2004, *Complexité des cultures et de l'interculturel. Contre les pensées uniques*, Paris : Économica.
GLISSANT Édouard, LEUPIN Alexandre, 2008, *Les entretiens de Baton Rouge,* Paris, Gallimard.
HAREL Simon, 1992, *L'Etranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires.* Montréal. *XYZ* éditeur. coll. « Théorie et littérature ».
Le français dans le monde, 2002, Dossier : L'interculturel, juillet-août et 2003, « Vers une compétence plurilingue », Edit. Clé International, Paris.
MUNZELE MUNZIMI Jean-Macaire, 2004, « L'interculturalité : enjeux pratiques », *Chemins actuels* 67, revue de l'AMIFRAM.
NOUSS Alexis, 2003, « Expérience et écriture du post-exil », in *Le soi et l'autre*, Presses Universitaires de Laval, coll. « Intercultures », p. 23-34.
ORTIZ Fernando, 1973, *Contrapunteo cubano del tabaco y azucar,* Barcelone, Éditions Ariel.
OUELLET Pierre (sous la direction de) 2003, *Le soi et l'autre*, Presses Universitaires de Laval, coll. « Intercultures », 2003.
SEMPRUN Jorge, 1994, *L'Écriture ou la Vie.* Paris, Gallimard, coll. « NRF ».
PORCHER Louis, 2003, « Interculturels : une multitude d'espèces », *Le français dans le monde* no.329/2003 site hht://www.fdlm.org/fle/article/329/interculturel.php (dernière consultation 28/12/2007).
TAZI Nadia (sous la direction de), 2004, « Les mots du monde », *L'identité. Pour un dialogue entre cultures,* La Découverte, Paris, p. 5-10.
TAYLOR Charles, 1998, *Les sources du moi: la formation de l'identité moderne,* Boréal, Montréal.
TRIGANO Samuel, 2005, *Le temps de l'exil*, Paris, Payot & Rivages.

b) CORPUS

BEN JELLOUN, Tahar, 1991, *Les yeux baissés*, Editions du Seuil, Paris.

c) SITES INTERNET

http://www.mondesfrancophones.com/espaces/Creolisations/interviews/entretien-inedit-avec-edouard-glissant-8-ab-il-faut-multiplier-a-l2019infini-l2019 dernière consultation : 14/04/2008.
http://anthropologie-interculturelle-3.blogspot.com dernière consultation: 20/01/2008
http://demeter.univ-lyon2.fr/sdx/theses/notice.xsp?id=lyon2.2003.hardi_f-principal&qid=pcd-q&base=documents&id_doc=lyon2.2003 dernière consultation : 13/02/2008.
http://theses.univlyon2.fr/index.php?search=liste1%3Dtexte%26reponse1%3Dben%2Bjalloun%26position%3D2%26base%3Ddocuments&loadpage=rsimple-filtree.xsp&q=&q-sdx=les+yeux+baisses-ben+jalloun&bqid=pcd-q&hpp=10&sf=&base=documents#result
http://www.taharbenjelloun.org/accueil.php, dernière consultation : 23/04/2008.
http://en.wikipedia.org/wiki/Tahar_Ben_Jelloun, dernière consultation : 23/04/2008.
http://www.fabula.org/actualites/article19534.php, dernière consultation : 07/05/2008.
http://www.lianes.org/Le-ventre-de-la-terre-un-cas-de-topolecture-des-litteratures-africaines_a74.html, dernière consultation : 07/05/2008.

ABSTRACT

The novel *Les yeux baissés,* which could be rightly considered to be at the crossborder of Ben Jelloun's main themes – uprooting, exile, fate, misfortune, the permanent tribulation between two cultures, the status of the Arab woman (still looking down), is likely to be interpreted from a doublefold perspective, i.e. intercultural encounters and inter-cultural mutual exchanges. Our analysis goes beyond the pun upon words (intercultural vs. inter-cultural), focusing on the dialogue between the French and Moroccan cultures, on the different effects of the exile on the individual, i.e. on the teenager and on the adult ; secondly, the paper deals with the exchange of cultural values and their cross-fertilisation leading to a better mutual understanding. The final conclusion is that the dynamic interaction between peoples speaking different languages and thinking non-convergently results in mutual cultural enrichment, an advantage that each and every member of a multicultural community should be aware of and act accordingly.

TISSAGES ET MÉTISSAGES DANS L'ŒUVRE DE FRÉDÉRIC BEIGBEDER

Alina ȚENESCU
Université de Craïova

Le phénomène de *mondialisation* est spécifique d'une société surmoderne où rien n'est plus re-cognoscible, où il n'y a plus de repères. La perte de repères est aussi justifiée par l'émergence des lieux sans repères, des non-lieux que les gens transitent ou avec lesquels ils viennent en contact chaque jour. La prolifération des *non-lieux* médiatiques implique une perte d'identité aiguë au niveau de l'individu et la dissolution de la notion du « moi » romantique. En outre, la matière romanesque elle-même se transforme sous l'influence de la globalisation et de l'émergence de ces non-lieux.

L'accumulation de la technologie médiatique dans les romans de Frédéric Beigbeder a pour conséquence l'apparition de nouveaux espaces qu'on appelle les « non-lieux »[1]. Par opposition au lieu, le non-lieu se définit comme non-identitaire, non-relationnel et non-historique. Vidé de tout ce qu'il a d'identitaire le lieu anthropologique devient un non-lieu. Il s'agit des espaces destinés à la circulation, aux occupations professionnelles et aux loisirs des individus : autoroutes, transports publics, aéroports, centres commerciaux et de loisirs, discothèques, stade – des espaces transitoires qui n'ont pas de mémoire, mais aussi des moyens de transport et des *médias* qui envahissent ces nouveaux espaces :

> *Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la*

modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire », y occupent une place circonscrite et spécifique. Un monde où l'on naît en clinique et où l'on meurt à l'hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante), où se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, où l'habitué des grandes sur faces, des distributeurs automatiques et des cartes de crédit renoue avec les gestes du commerce « à la muette », un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère, propose à l'anthropologue comme aux autres un objet nouveau dont il convient de mesurer les dimensions inédites avant de se demander de quel regard il est justiciable. Ajoutons qu'il en est évidemment du non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous une forme pure ; des lieux s'y recomposent ; des relations s'y reconstituent. (Augé, 1992 : 100).

Il nous faut cependant souligner le fait que la problématique des non-lieux et du métissage dans l'œuvre de Frédéric Beigbeder doit être comprise dans le contexte plus large de définition d'une littérature marquée par les non-lieux, par les médias, que nous appelons « médiatique » et dont nous essayons de définir les principaux traits en fonction de quatre grands axes :

1) La stylistique où la littérature médiatique est prise comme une manière d'écrire. Une certaine manière inhabituelle d'utiliser le langage aboutit au récit médiatique propre à Frédéric Beigbeder. Bien que nous puissions ajouter que d'autres types de discours relèvent de cette définition, celle-ci reste vague et pourrait s'appliquer à une annonce publicitaire autant qu'au roman de Beigbeder.

2) Le récit propre à la littérature médiatique en tant que type de discours spécifique. Notre problématique centrée sur la position de la littérature médiatique dans le monde, au même titre que les technologies de l'image, de l'électronique ou de l'information en général, ne peut admettre ce type de réduction; s'il y a une spécificité

de cette littérature, elle se nourrit et se développe à notre avis dans et par toutes ces pratiques communicationnelles.

3) La sémiotique où le récit de fiction propre à la littérature médiatique est compris comme un texte en soi, clos sur lui-même.

Cette nouvelle littérature exprime les concepts de manière indirecte. Bref, un extrait d'un récit de fiction médiatique nous dit une chose et en signifie une autre. Nous proposons donc d'envisager que la différence entre littérature médiatique et non-médiatique s'explique entièrement par la façon dont un texte médiatique génère son sens. Il nous semble que si la littérature influencée par le médiatique relève d'un travail particulier sur la langue, elle l'appréhende de manière indirecte, fluide, rapide, agressive - à partir du matériau langagier en tant qu'il fait apparaître et met en présence une parole qui dit autre chose que ce qui est dit : tout comme le langage propre à la publicité.

Il faut penser alors au cadre d'une délimitation entre le Sujet (écrivant, lisant), l'objet (le récit de fiction médiatique) et le référent (le monde). La langue est alors considérée comme un instrument en vue d'un résultat poétique. La visée utilitaire, même si elle se place au niveau d'un sens ou d'une ouverture des sens plutôt que d'une signification fixe, ne rend pas compte de l'activité du récit médiatique et ne lui donne pas de place dans le réel; on ne peut la cantonner à son domaine. Le problème reste compliqué car il ne s'agit pas non plus de ramener le récit médiatique aux autres modes d'expression (langagiers et autres- propre aux média), ni de lui donner la même portée sur le réel.

4) Une approche en interaction avec le monde, avec les médias. Cette conception du déploiement est déjà une tentative de localiser le récit de fiction médiatique dans son interaction au monde. Cela dans l'objectif que nous nous donnons pour démontrer que celui-ci est vraiment le lieu d'une expérience ouverte avec le monde et les média et que la parole et la langue propres aux écrivains médiatiques sont des manières de se placer dans le monde actuel en tant qu'écrivain; elles sont apparues dans la littérature

d'après 1980 : pour décrire un phénomène littéraire qui peut entraîner une compréhension ou même l'ébauche de l'articulation du spécifique de la nouvelle littérature médiatique.

UN MOUVEMENT DU LITTÉRAIRE VERS LE MÉDIATIQUE

Nous nous situons donc de la part de la recherche et de l'interrogation contemporaine sur la notion de culture populaire médiatique, pour autant qu'elle puisse se tenir en évitant, toute tentative de hiérarchisation, avec ses effets de survalorisation et de dévalorisation et on observe évidemment un mouvement du littéraire vers le médiatique non pas seulement dans l'aire anglo-américain, mais aussi dans la littérature francophone, avec les romans de Thomas Gunzig, Frédéric Beigbeder, Marc Gendron, Michel Houellebecq, Jean-Philippe Toussaint. Nous avons choisi le terme « francophone » comme hyperonyme de toute une catégorie d'écrivains qui illustrent par leurs œuvres ce mouvement médiatique, bien que dans le cas de Frédéric Beigbeder il puisse être considéré parfois impropre puisqu'il vient de la France, mais nous l'avons intégré dans cette catégorie plus large « francophone », parce qu'il est évidence d'une aire qui ne se revendique plus de l'espace anglo-américain (Bret Easton Ellis), mais qui apporte ses propres influences et techniques scripturales.

Nous n'allons pas détailler la typologie des non-lieux à l'intérieur de l'espace fictionnel beigbederien - les médias (la télévision, la publicité, la radio, l'Internet, la cybernétique), les grandes espaces de circulation (la gare, l'aéroport), les moyens de transport et les grandes surfaces (les centres commerciaux et les centres de loisirs) – et nous n'allons plus analyser le mode de fonctionnement et de l'impact que les non-lieux ont sur les personnages occupants des non-lieux, mais plutôt démontrer que, chez Frédéric Beigbeder, la notion de métissage se définit d'une part, dans le cadre d'une trichotomie opératoire à l'intérieur de l'espace fictionnel chez l'écrivain médiatique, et d'autre

part, dans le cadre de la relation entre non-lieu, hybridation et impersonnalisation créatrice.

UNE TRICHOTOMIE OPÉRATOIRE DANS LE CADRE DU NON - LIEU CHEZ FRÉDÉRIC BEIGBEDER - invasion/hybridation/ évasion

L'invasion médiatique et électronique implique une perte d'identité et la disparition de l'individualisme du sujet. Nous assistons ainsi à une fragmentation de l'espace littéraire et artistique, un espace qui est envahi par les mass - média et par la culture populaire. Frédéric Beigbeder, en tant que romancier du non-lieu, est intéressé à démontrer la perte de l'individualité à l'intérieur de ces nouveaux espaces habités par ses personnages étranges et il dénonce en même temps l'identité aliénée des occupants du non-lieu, identité neutralisée par la reproduction des bruits des médias et des machines électroniques à l'intérieur de ces espaces surmodernes.

Cependant, cette aliénation collective, ne semble pas poser de problèmes particuliers aux individus qui la subissent. En *Mémoires d'un jeune homme dérangé* de Frédéric Beigbeder, les personnages ne subissent pas du tout de l'uniformisation sociale de ces non-lieux, mais, au contraire, ils prennent plaisir à les expérimenter, à s'en amuser avec délectation. Ainsi, le roman nous dévoile-t-il l'évolution de jeunes gens dans une galerie de non-lieux qui comprend aussi bien des discothèques et que des « malls » géants, des espaces de divertissement continuel:

> *À force de nous faire remarquer, nous avons attiré autour de nous une bande de joyeux fêtards revendiquant la même appellation (non contrôlée).*
> *Il se peut que nous soyons devenus célèbres sans le faire exprès. Notre principale occupation consistait à nous amuser ; le reste du temps, certains travaillaient, la plupart dormaient, tous récupéraient. La pratique régulière de la fête nous amena à établir une sorte de code déontologique et éthique en quatre règles d'or. Premièrement, toute fête réussie est improvisée ; deuxièmement, l'esprit de contraste est indispensable ; troisièmement, les filles sont les deux mamelles de la nuit ; quatrièmement, un fêtard n'a pas de*

> *règles. Les deux derniers commandements furent édictés APRÈS le dîner ; cela explique leur poésie. (*Beigbeder, 2001 : 29-30)

Cette invasion implique un envahissement de l'imaginaire du romancier francophone médiatique par d'autres éléments de la culture populaire médiatique, par d'autres non-lieux. L'invasion des non-lieux dans la littérature médiatique se traduit dans les romans de Frédéric Beigbeder par l'omniprésence de marques de produits de consommation et de personnalités audiovisuelles, par l'envahissement du bruit.

La cohabitation « sauvage » qui existe entre l'espace littéraire et la culture populaire dans les ouvrages de notre corpus devient évidente, d'autant plus qu'elle est un des paramètres essentiels du non-lieu médiatique.

L'ubiquité de la culture médiatique perturbe le récit et la narration. Ainsi s'agit-il d'une véritable remise en question du langage de l'oeuvre. Dans les non-lieux, les modes d'écriture traditionnels disparaissent au profit de panneaux et de slogans publicitaires, d'un langage *hybride* qui peut nous sembler surprenant et qui demeure souvent incompris des occupants de cette nouvelle communauté. Ce phénomène d'*hybridation* ou de métissage revêt plusieurs aspects.

Un premier aspect se réfère à l'hybridation des procédés stylistiques. De la même façon que ses personnages, - le disc-jockey Joss Dumoulin mixe toutes sortes de musiques avec des textes ou sons enregistrés dans toutes les langues, ou Fab parle « franglais » - , l'auteur Frédéric Beigbeder mélange continuellement les procédés stylistiques. Il jongle avec l'anglais ou le français, l'argot, le langage familier ou le langage soigné, les obscénités ou les métaphores poé-tiques. Comme exemple illustratif, on peut se référer aux épigraphes qui se trouvent au début de chaque chapitre dans le roman *Vacances dans le coma*. Nous pouvons y distinguer aussi bien les paroles d'une chanson disco de Donna Summer :

> « *Let's dance*

The last dance
Tonight
Yes it's my last chance
For romance
Tonight. » (Donna Summer, Last Dance, Casablanca Records).

Les deuxièmes romans s'écrivent dans un état second.
Moi. (Beigbeder, 1994 : 11).

qu'une citation extraite d'*Haiku* de Jack Kerouac :

2 h 00
Entracte
« There I am
2 a.m.
What day is it ? »
Haiku de JACK KEROUAC. (Beigbeder, 1994 : 104).

ou une réplique échangée entre Samuel Beckett et André Bernold :

« *'-Qu'auriez-vous fait si vous n'aviez pas été écrivain?*
- J'aurais écouté de la musique'. » (Beigbeder, 1994 : 67).

En pratiquant cette hybridation de procédés qui est symbolique aussi de l'ironie et de la parodie, l'écrivain Frédéric Beigbeder se protège et se distancie, prend un certain recul vis-à-vis du texte. Il « tisse » ainsi sa prose à travers des collages, à travers un réseau intertextuel qui trouve son origine aussi bien dans canon littéraire que dans la culture médiatique. Ainsi, se moque-t-il du monde surmoderne, truqué et né des simulacres et des mélanges.

Un deuxième aspect du métissage entre l'espace littéraire et la culture médiatique est revêtu par l'hybridation des genres. Nous découvrons un exemple de cette innovation stylistique de Beigbeder à la fin du roman *99 francs* quand nous découvrons un passage brusque de l'aphorisme de la société de consommation à des extraits d'un véritable poème en prose entremêlé avec de la publicité. Car à

la fin de *99 francs*, nous retrouvons chez Frédéric Beigbeder des énumérations d'images poétiques saisissantes, avec du ciel, de l'océan, des citations de Rimbaud et de Lautréamont qui permettent au lecteur de comprendre que là, on n'est pas seulement témoin à un morceau d'écriture médiatique, mais on assiste aussi à l'expression poétique d'un instant d'émotion d'un créatif publicitaire qui devient à l'improviste poète. Il s'agit d'une scène dont les éléments principaux sont définis par le domaine du flou, par la surexposition :

> […] sombrer ; traverser le miroir ; enfin se reposer ; faire partie des éléments ; des ocres propres aux rayons pourpres [...]; boire des larmes de rosée ; le sel de tes yeux ; leur bleu rigoureux ; tomber ; faire partie de la mer [...] crawler entre les anges et les sirènes ; nager dans le ciel ; voler dans la mer ; tout est consommé rosée; le sel de tes yeux; leur bleu rigoureux; tomber; faire partie de la mer; devenir l'éternité; une minute sans respirer, puis deux, puis trois; une heure sans respirer, puis deux, puis trois; dans cinq milliards d'années, c'est la mer allée avec le soleil ; une nuit sans respirer, puis deux, puis trois; rejoindre la paix; « tu es plus beau que la nuit, réponds-moi, océan, veux-tu être mon frère ? » (Lautréamont) ; flotter comme un nénuphar à la surface; surfer sur du creux; rester immobile ; les poumons gorgés d'eau ; âme aquatique ; partir pour de bon; cinq milliards d'années avant: rien; cinq milliards d'années après : rien; l'homme est un accident dans le vide intersidéral; pour arrêter de mourir il suffit d'arrêter de vivre; perdre le contact; devenir un sous-marin nucléaire caché au fond des océans ; ne plus rien peser ; crawler entre les anges et les sirènes ; nager dans le ciel ; voler dans la mer ; tout est consommé ; au commencement était le Verbe ; on dit qu'au moment de mourir on voit sa vie défiler mais Patrick, lui, revoit autre chose CARTE NOIRE UN CAFÉ NOMMÉ DÉSIR J'EN AI RÊVÉ SONY L'A FAIT GAP TOUT LE MONDE EN CUIR SNCF LE PROGRÈS NE VAUT QUE S'IL EST PARTAGÉ PAR TOUS FRANCE TELECOM BIENVENUE DANS LA VIE.COM EDF NOUS VOUS DEVONS BIEN PLUS QUE LA LUMIÈRE RENAULT SCENIC A NE PAS CONFONDRE AVEC UNE VOITURE ROCHE BOBOIS LA VRAIE VIE COMMENCE A L'INTÉRIEUR NISSAN MADE IN QUALITÉ SOCIÉTÉ GÉNÉRALE CONJUGUONS NOS TALENTS SFR LE MONDE SANS FIL CRÉDIT LYONNAIS NOUS VOUS

DEVIONS UNE NOUVELLE BANQUE VOUS N'IMAGINEZ PAS TOUT CE QUE CITROËN PEUT FAIRE POUR VOUS CARREFOUR PARCE QU'ON SE CONSTRUIT CHAQUE JOUR NESTLÉ C'EST FORT EN CHOCOLAT BNP PARLONS D'AVENIR NOKIA CONNECTING PEOPLE NIVEA LA PLUS BELLE FAÇON D'ÊTRE MOI. (Beigbeder, 2000 : 280-281)

Enfin, l'évasion du non-lieu qui renvoie à l'image spécifique de la société surmoderne se traduit par le désir des individus et des personnages qui peuplent les romans médiatiques de Frédéric Beigbeder d'échapper par tous les moyens au spleen environnant. Comment s'y échappent-ils ? Par l'intermédiaire de la drogue dans *Nouvelles sous ecstasy* ou par l'évasion illusoire dans l'hyper-(i)rréalité des médias visuels et électroniques dans *Vacances dans le coma*, tout en nous faisant découvrir le monde des lieux-autres, des non-lieux surmodernes.

NON-LIEU, HYBRIDATION ET IMPERSONNALISATION CRÉATRICE

Au niveau de l'écriture spécifique de Frédéric Beigbeder, le rapport à l'altérité pourra être envisagé dans une double perspective: premièrement, l'écrivain devient autre parce qu'il emploie certains éléments (stylistiques, thématiques) qui convoquent un texte autre, étranger, de Rimbaud ou de Lautréamont; deuxièmement, l'écrivain, au moment proprement dit de l'écriture, ressent une certaine modification de son être, phénomène que les poïéticiens décrivent sous le syntagme d' « impersonnalisation créatrice »[2].

L'étude de la fabrication du moi scriptural à l'intérieur d'un espace d'écriture devenu non-lieu chez l'écrivain francophone médiatique ne peut pas ignorer la relation inhérente avec l'autre.

L'*hybridation*, voulue ou non pas voulue, résulte du changement de langue et de style, de la construction de l'œuvre comme mosaïque de citations et d'autocitations, ainsi que de la

pratique de l'écriture fragmentaire et du mélange du langage poétique avec celui de la publicité :

> « sombrer ; traverser le miroir ; enfin se reposer ; faire partie des éléments ; des ocres propres aux rayons pourpres [...]; boire des larmes de rosée ; le sel de tes yeux ; leur bleu rigoureux ; tomber ; faire partie de la mer [...] une heure sans respirer, puis deux, puis trois; dans cinq milliards d'années, c'est la mer allée avec le soleil ; une nuit sans respirer, puis deux, puis trois; rejoindre la paix; « tu es plus beau que la nuit, réponds-moi, océan, veux-tu être mon frère? » (Lautréamont); [...] CARTE NOIRE UN CAFÉ NOMMÉ DÉSIR J'EN AI RÊVÉ SONY L'A FAIT GAP TOUT LE MONDE EN CUIR SNCF LE PROGRÈS NE VAUT QUE S'IL EST PARTAGÉ PAR TOUS [...] SOCIÉTÉ GÉNÉRALE CONJUGUONS NOS TALENTS » (Beigbeder, 2000 : 280-281).

Nous remarquons l'ambiguïté du récit médiatique de Frédéric Beigbeder qui abonde en références aux mécanismes de différents autres domaines : communicationnel, publicitaire, journalistique. L'écrivain travaille avec les matériaux littéraires et médiatiques et devient *autre*, fréquente l'espace ouvert à l'altérité, bien qu'il affirme l'inverse de ce qu'il signifie :

> « Décollement de la rétine et du papier peint plom ssaw plom plom sssaw.
>
> Je suis platine interactive table de mixage saturée fusible disjoncté fonfonfonffon.
>
> Hibernation je me cryogénise dès que je rentre à la maison je m'enferme dans le congélateur c'est décidé je serai le premier Findus humain.
>
> La source de tous mes ennuis : *Je n'est pas un Autre*. Je n'est pas un Autre. Je n'est pas un Autre. Je n'est pas un Autre.
>
> Dance Dance Dance or Die. » (Beigbeder, 1994 : 119).

La matière créatrice du devenir autre (l'impersonnalisation créatrice) résulte du fait que le matériau employé par l'écrivain est

combiné avec d'autres matériaux de la publicité, ou d'autres médias, dans des contextes nouveaux. L'hybridation opère par le découpage du texte originaire de différents morceaux qui vont constituer une autre figure du puzzle, lorsqu'ils sont combinés à d'autres morceaux provenant d'autres langages (publicitaire, cybernétique etc.) :

> *transformer profondément le texte de l'autre en le déplaçant, en lui offrant un nouvel environnement, et inscrire en retour son propre texte en relation.* (Samoyault, 2001 : 26).

Les emprunts aux « autres », aux autres langages, aux autres techniques provenant surtout des médias représentent autant de points d'ancrage dans le texte du monde (la culture populaire, le texte littéraire, sociologique, psychologique, les techniques médiatiques) qui permettent à cette nouvelle écriture d'y trouver son élément générateur et à l'écrivain d'employer le masque d'un autre « acteur » pour jouer son propre rôle : l'impersonnalisation, sous la forme d'un jeu d'identités à l'intérieur d'un non-lieu. Le jeu d'identités suppose l'oscillation permanente - entre Beigbeder écrivain et Beigbeder médiatique, entre Beigbeder chroniquer et ses alter ego, Octave Parango et Marc Marronnier, écrivains, concepteurs, rédacteurs, - à l'intérieur d'un espace entre-deux, d'un non-lieu qui fonctionne comme un sas, comme une petite pièce étanche entre deux milieux différents qui permet le passage d'un état psychique à l'autre et de l'autobiographie à la fiction :

> *« Pas de TV donc. Le succès de vos livres paraît pourtant lié au personnage public que vous êtes : en lisant le Beigbeder écrivain, on pouvait difficilement ne pas voir le Beigbeder médiatique. Pensez-vous pouvoir séparer ces deux dimensions* ?
>
> Honnêtement, ça m'est un peu égal…
>
> *Pourtant, ce lien entre les deux personnages est évident dans vos livres puisque vous y mettez en scène, à travers Octave Parango, le Beigbeder chroniqueur, concepteur-rédacteur…*
>
> C'est très délicat, très difficile pour moi d'analyser qui je suis. Je ne sais pas si je suis devenu une image, une caricature, un

histrion, un imposteur ou un auteur respectable et crédible… Je pense même que je suis la seule personne incapable de vous répondre à ce sujet. Mais ce que vous dites est sans doute vrai, dans la mesure où mes livres ne sont pas éloignés de ma façon de vivre, y compris *Au secours pardon* : je n'ai jamais été chasseur de mannequins à Moscou, certes, mais je suis souvent allé en Russie. Donc, oui, Octave est un personnage qui n'est pas complètement l'antithèse de ce que je peux symboliser. Il est hédoniste, agaçant, friqué… C'est dommage d'être limité par une image publique, mais en même temps je trouve intéressant de jouer avec. Au fond, est-il possible de faire autrement ? Les écrivains ont une image et, qu'ils le veuillent ou non, ils doivent jouer avec et être présent, d'une manière ou d'une autre, dans le récit. Certains en font peut-être trop, d'autres, à l'inverse, essayent de fuir leur image ; moi, je considère un peu cela comme une tauromachie. Reste que dans *Au secours pardon*, beaucoup de choses ne me sont pas arrivées : je n'ai pas couché avec des filles de 14 ans, par exemple. Faut-il le déplorer? (rires). En revanche, j'ai donné à Octave des caractéristiques qui ne sont pas forcément éloignées des miennes. Il s'agit donc d'un jeu avec mon identité, comme le pratiquent beaucoup de grands écrivains - ce qui ne veut pas dire que j'en suis un -, dont certains que j'admire. Pour augmenter le plaisir du lecteur, il faut donner un réalisme, une crédibilité au personnage afin que le lecteur puisse s'identifier et se demander si oui ou non le narrateur est l'auteur. C'est ça, le roman. » (De Graeve, 2008).

Le travail avec le nouveau texte se fait lui aussi dans une oscillation continue entre le texte de l'autre (emprunté aux médias) et son propre texte. Le passage d'un registre linguistique à l'autre (l'usage du franglais, le passage du poème en prose au slogan publicitaire) pourrait être vu comme une impersonnalisation de l'écrivain. Cette volonté de devenir autre se traduit par plusieurs tendances que nous voudrions mettre en évidence.

Tout d'abord, l'identification à l'autre a lieu au niveau d'une acceptation des techniques et d'autres langages empruntés aux médias, pour surprendre, pour interpeller le lecteur.

Un deuxième niveau d'identification à l'autre est représenté par la compréhension des mécanismes de l'autre. Le matériau

médiatique hante toujours l'esprit de l'écrivain et appelle à son tour une écriture fragmentaire, hybride, un non-lieu.

Enfin, devenir autre au niveau de l'écriture implique une connaissance approfondie des particularités stylistiques des autres écrivains (ce à quoi il aboutit dans *Dernier inventaire avant liquidation*) et la création de certaines structures appropriées pour cette nouvelle écriture qui porte la marque du médiatique chez Beigbeder.

Le dernier aspect des interrogations sur le rapport de l'écrivain à l'altérité et sur la relation entre le non-lieu et le processus d'impersonnalisation créatrice porte sur le résultat de toutes ses expériences d'écriture. Une fois qu'il a maîtrisé les formules des autres, l'écrivain essaie de les dépasser, de les détourner et même de prendre des initiatives hardies. Il s'affirme en tant qu'autre écrivain et se donne pour but de formuler à la place d'autres écrivains (tels Houllebecq, son ami), il commente leur choix dans le merveilleux essai de critique littéraire *Dernier inventaire avant liquidation* en proposant des alternatives propres.

Frédéric Beigbeder semble être engagé dans un travail continu de documentation dans d'autres domaines (médias ou autres), dans une réceptivité créatrice qui fait que son œuvre soit toujours créée de contradictions, de mélanges et de collages étranges – littéraires et médiatiques.

Tout ce travail de recherche, cette oscillation entre ses mots et les mots et techniques d'écriture des autres, entre les références qu'il trouve dans ses lectures et les emprunts au langage des médias témoignent en effet d'une forte tendance à la substitution et au dépassement de l'autre et de soi-même afin de mieux s'exprimer par sa nouvelle manière d'écrire.

Le détour par les matériaux des autres pourrait au moins lui donner l'illusion de pouvoir transgresser les limites de ses possibilités scripturales, et de ses contradictions pour avoir ainsi la chance de s'exprimer à travers une écriture à soi qui n'est pas perçue comme un métier en soi, mais comme une chance :

« *JMDF :* Tu t'accommodes aisément de tes contradictions.

FB : Certainement. Je suis fait de contradictions. « I am large, I contain multitudes », dit Whitman.

Mais j'ai tenu à me fixer des principes parce qu'il est compliqué d'être critique et éditeur à la fois, parce que c'est une exception française et qu'il ne faut pas en abuser, enfin parce que la critique m'a appris bien des choses sur le jugement d'un texte. Je pense, par conséquent, que le critique est plutôt compétent, en tant que lecteur, pour juger d'un texte à éditer.

JMDF : Si tu devais faire un choix, que préférerais-tu être : écrivain, éditeur ou critique ?

FB : De ces états ou professions, je souhaiterais sans hésitation devenir écrivain. Je me tiendrais informé de l'actualité littéraire, je côtoierais d'autres auteurs et surtout, je continuerais de lire le plus de livres possible. Mais ce n'est qu'une hypothèse puisque je reste boulimique.

Je dis un « état » parce qu'il m'est difficile de considérer l'écriture comme un métier. Pour moi, c'est une chance ! Écrire, être édité, rencontrer un public à travers ses propres ouvrages : c'est une chance. Être prêtre, est-ce un métier ?

JMDF : Non, une vocation. Comme s'exprimer à travers l'écriture peut être une vocation aussi. » (Di Falco, Beigbeder, 2004 : 259).

CONCLUSION

À la fin, on se rend compte que le phénomène de métissage dans l'œuvre de Frédéric Beigbeder revêt deux aspects principaux considérés l'un en termes d'une trichotomie opératoire dans le cadre du non-lieu chez l'écrivain médiatique - invasion/hybridation/ évasion, et l'autre en termes d'une relation tripartite entre l'espace de l'écriture en tant que non-lieu, le processus d'hybridation et l'impersonnalisation créatrice.

NOTES

[1] L'anthropologue Marc Augé emploie pour la première fois ce terme dans son ouvrage *Les non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité,* Paris, Editions du Seuil, 1992.

[2] Ce concept est analysé et théorisé par Irina Mavrodin dans l'ouvrage *Poietică şi poetică,* Craiova, Scrisul Românesc, 1998, p. 87-200 et *Mâna care scrie. Spre o poietică a hazardului,* Bucuresti, Editura Eminescu, 1994.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

***, *Recherches en Communication, Le récit médiatique,* no 7/1997, Université Catholique de Louvain, 1997.

AUGÉ Marc, 2000, *Los no-lugares - espacios del anonimato. Una antropologia de la Sobremodernidad,* Editorial Gedisa, Barcelona.

---,1992, *Les non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil.

---,1994, *Pour une anthropologie des mondes contemporains,* Paris, Aubier/Flammarion.

---,1994, *Le Sens des autres*, Paris, Fayard.

BAETENS Jan et VIART Dominique, éds., 1998, *Écritures contemporaines 1 : « Mémoires du récit »,* Paris, Lettres Modernes/Minard.

---,1999, *Écritures contemporaines 2, États du roman contemporain,* Paris, Lettres Modernes/Minard.

BEIGBEDER Frédéric, 1994, *Vacances dans le coma,* Paris, Grasset et Fasquelle.

---,2001, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, Paris, La Table Ronde

---,2000, *99 francs,* Paris, Grasset et Fasquelle.

BLANCKEMAN Bruno, 2002, *Les fictions singulières - étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Editeur.

DI FALCO Jean Michel, BEIGBEDER Frédéric, 2004, *Je crois-Moi non plus*, Paris, Calmann-Lévy.

MAVRODIN Irina, 1994, *Mâna care scrie. Spre o poietică a hazardului,* Bucuresti, Editura Eminescu.

---,1998, *Poietică şi poetică*, Craiova, Scrisul Românesc.

LIPOVETSKY Gilles, 1983, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard.

SAMOYAULT Tiphaine, 2001, *Littérature et mémoire du présent*, Paris, Ed. Pleins Feux.

Interview de Cyril de Graeve avec Frédéric Beigbeder publié dans *Chronic'Art*, accessible à la page http://www.chronicart.com/print_webmag.php?id=1395. Page consultée le 27 septembre 2008.

ABSTRACT

This paper aims to tackle on the issue of literary cross-breeding and hybridization in supermodernity, starting from the analysis of a corpus xcerpts from works of the mediatic writer Frédéric Beigbeder. Even if the concepts of poetic cross-breeding and literary hybridization are already being applied to a variety of activities across traditions and languages, both formal and thematic, we will focus on the exploration of a trichotomy operational within our corpus of study: the hybridizing of language that brings about a new language identity altered by the media and by the virtual interactive non-places, the hybridizing of stylistic means and finally, the cross-breeding of genres.

The study of the fabrication of the scriptural self inside the writing space of these poets and writers cannot oversee the inherent relationship to the *other*. Hybridization results from a change of language and style, of the construction of the work as mosaic of quotes and self-quotes, as well as from the practice and the mixture of poetic language and advertising language. The work with a new text is achieved through a continuous oscillation between the text of the *other* (borrowed from the media) and one's own text.

The passage from a linguistic or stylistic register to another (the use of franglais, the passage from a poem in prose to the advertisement slogan) could be proof of the poet's or writer's wish to constantly become *other*. The wish to become other could be translated by three tendencies that we want to emphasize: becoming *other*, identification to the *other* and finally, overcoming the *other* – other texts, other influences, in order to find a new writing technique which is specific of a certain author, namely Frédéric Beigbeder.

TABLE DES MATIÈRES